Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

Federica Rocchi

«Auf Wiedersehen in Florenz!»

Voci di ebrei tedeschi dall'Italia

Federica Rocchi

«Auf Wiedersehen in Florenz!»

Voci di ebrei tedeschi dall'Italia

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2022

Questo volume è dedicato a tutti coloro che da sempre
continuano a creare arte e letteratura
nelle condizioni più impensabili.

Sommario

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Federica Rocchi, *«Auf Wiedersehen in Florenz!». Voci di ebrei tedeschi dall'Italia*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0026-4, DOI 10.36253/979-12-215-0026-4

Ringraziamenti

Il mio più sentito ringraziamento va ai professori Rita Svandrlik e Hermann Dorowin per aver svolto con enorme dedizione il ruolo di supervisori, di guide e di maestri durante lo svolgimento delle mie ricerche.

Ringrazio il caporedattore Arianna Antonielli e la sua équipe per l'accurato lavoro compiuto sulla pubblicazione, il Comitato LabOA e il Dipartimento di Formazione, Lingua, Intercultura, Letterature e Psicologia (FORLILPSI) dell'Università degli Studi di Firenze, che hanno reso possibile tale pubblicazione.

Ringrazio anche la Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze e la Tucholsky-Stiftung del Deutsches Literatur Archiv di Marbach am Neckar per aver sostenuto finanziariamente le mie ricerche.

Per il loro contributo scientifico vorrei ringraziare anche i professori Patrizio Collini, Marco Meli e Ida Zatelli; nonché Mattia Di Taranto, Liliana Giacoponi e Alberto Legnaioli. Grazie anche alla dottoressa Irene Below per avermi messo a disposizione i materiali delle sue ricerche e per aver scoperto la scrittrice Lucy von Jacobi, e al Prof. Bert Kasties per le sue delucidazioni.

Mi preme poi ringraziare il Deutsches Literatur Archiv di Marbach am Neckar, l'Archivio Stefan George della Badenwüttemberger Landesbibliothek e l'archivio Hans Purrmann, in particolare il Dott. Franz Billeter per la concessione delle immagini. Ringrazio l'Archivio Comunale di Fiesole, nella persona di Lucia Nadetti, l'Archivio Storico del Kunsthistorisches Institut in Florenz, di cui vorrei menzionare Silvia Garinei per avermi assistita così sapientemente nella ricerca e l'Archivio Filippo Turati di Firenze.

Ringrazio la Gesellschaft für Exilforschung, la Walter Hasenclever-Gesellschaft e il Gruppo di ricerca Archeu dell'Università di Firenze per l'interessamento dimostrato verso queste ricerche.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Federica Rocchi, *«Auf Wiedersehen in Florenz!». Voci di ebrei tedeschi dall'Italia*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0026-4, DOI 10.36253/979-12-215-0026-4

Ringrazio i miei amici e i miei colleghi e, soprattutto, la mia famiglia e Andrea per l'immancabile sostegno. Grazie anche a Federica per avermi accolta durante le trasferte, a Francesca per aver riletto con pazienza questo volume e a Cristiano per avermi affiancata sempre durante la stesura.

Infine, mi preme rivolgere un ultimo pensiero di gratitudine al Prof. Klaus Voigt (1938-2021), il quale ha dato principio agli studi sull'emigrazione ebraico-tedesca in Italia negli anni Trenta, lasciandoci un'eredità fondamentale.

Prefazione

Rita Svandrlik

Se ad augurarsi un *"Arrivederci a Firenze!"* sono degli ebrei tedeschi alla vigilia della Seconda guerra mondiale possiamo immaginare che pochi avranno visto la realizzazione dell'auspicio di rivedersi nella città che stavano lasciandosi alle spalle.

Gli intellettuali, le scrittrici e gli scrittori presentati da Federica Rocchi in queste pagine si trovavano a Firenze non per turismo, evidentemente; fuggendo dalla Germania nazista vi si erano fermati per periodi più o meno lunghi, quando nell'autunno del 1938 le leggi razziali del governo fascista italiano li costringono a lasciare il rifugio che alcuni di loro avevano creduto relativamente stabile. Il volume presenta dunque il prezioso approfondimento di un capitolo di *Exilliteratur* finora non sufficientemente studiato. Come dichiara l'autrice, le opere prese in esame sono «legate all'emigrazione sia concettualmente sia per quanto riguarda il loro contesto di produzione». Alla presentazione del contesto, anche precedente al 1933 con la forte presenza di intellettuali e artisti di lingua tedesca a Firenze, viene dedicato il capitolo introduttivo del volume, mentre la ricostruzione letteraria è suddivisa tra una parte dedicata alle opere nate nel periodo fiorentino (Alice Berend, Rudolf Borchhardt, Karl Wolfskehl, Walter Hasenclever) e una riflessione dedicata a quelle del post-esilio (Max Krell, Monika Mann, Otti Binswanger-Lilienthal, Georg Strauss).

L'attenzione alle vicende biografiche è ineludibile perché – scrive Federica Rocchi – l'esilio costituisce «una fase di massimo intreccio tra le dimensioni della vita e dell'opera letteraria», come risulta evidente dagli esiti letterari, per i quali si può parlare di contaminazione culturale: «Il dislocamento porta all'immersione nella cultura del luogo e nel luogo di approdo stesso che, in alcuni casi, diviene esso stesso un soggetto letterario».

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Federica Rocchi, *«Auf Wiedersehen in Florenz!». Voci di ebrei tedeschi dall'Italia*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0026-4, DOI 10.36253/979-12-215-0026-4

Il volume si caratterizza per le scelte di metodo, per la raffinata lettura critica delle singole opere e per la discussione di nodi dalle sfaccettature così diverse quali il rapporto degli esuli con la loro identità ebraica o con la lingua e identità tedesca, compresi i tentativi di conciliazione tra le due dimensioni (l'ebraismo tedesco di Wolfskehl). Va sottolineato altrettanto il ricco valore informativo del lavoro di Rocchi, grazie alla difficile e accurata ricostruzione di realtà come il Landschulheim, grazie all'identificazione delle persone e dei luoghi precisi legati a un ambiente culturale che ebbe vita breve e che finì in modo precipitoso e drammatico, con la conseguente perdita o dispersione di documentazione e testi, che solo il lavoro di archivio riesce a ricomporre.

Ciò che accomuna le autrici e gli autori presi in esame nei capitoli di questo lavoro è solamente la loro condizione di esuli a Firenze o dintorni in quegli anni particolari; la loro diversità e la eterogeneità tipologica dei testi brillantemente commentati contribuiscono a ricomporre un quadro di ricchezza e rilevanza culturale di primo piano; di tale mosaico finora si conoscevano molte delle tessere, non tutte, ma il merito di cui bisogna proprio dare atto a Federica Rocchi è quello non solo di aver ricollocato le tessere del mosaico al loro posto, ma di averle anche riportate al loro 'colore' originale e di averci dato tutti gli elementi per poter meglio apprezzare la loro complessità.

Il mosaico, per rimanere all'analogia, è in questo caso un'opera aperta, che suscita nuove curiosità di approfondimento e recupero di memoria, un pregio e un contributo non certo secondario racchiuso in queste pagine.

Premessa

Gli autori e le autrici che verranno presentati in questo volume sono alcuni degli esponenti di quella letteratura d'esilio in lingua tedesca che ha origine dall'emigrazione in Italia a partire dal 1933. Queste personalità hanno perseguito le loro aspirazioni letterarie durante il periodo che trascorsero in Italia o, in altri casi, nei periodi successivi. Con questo volume, quindi, si vuole accrescere il panorama della *Exilliteratur* tedesca che, com'è noto, fiorì al di fuori della Germania e che, in questo specifico caso, consiste in opere legate all'emigrazione, sia concettualmente sia per quanto riguarda il loro contesto di produzione.

Il punto di partenza per l'elaborazione di questo *corpus* è, dunque, geografico e storico al contempo e ha a che fare con un luogo determinato che, a partire dal 1933, fu un punto di arrivo per alcuni esuli dalla Germania: l'Italia. Un Paese che, pur trovandosi sotto il governo fascista, era tuttavia divenuto meta di migrazione. Sebbene in Italia non si perseguitassero ufficialmente cittadini di origine ebraica fino al 1938, può sorprendere il fatto che chi emigrò dalla Germania nazista riparasse in un altro paese con regime dittatoriale. Eppure, se si tiene conto del secolare legame con l'Italia da parte degli intellettuali tedeschi, e soprattutto delle condizioni favorevoli che si verificarono in quel momento e di cui si darà conto nelle pagine che seguono, la scelta appare più sensata. Analizzando le vicende biografiche dei singoli autori prima del 1933, ci si accorge infatti che la maggior parte di essi aveva soggiornato a lungo in Italia in passato o, addirittura, vi risiedeva già da qualche tempo e, di conseguenza, vi si trattenne quando divenne impensabile ritornare in Germania.

Federica Rocchi, University of Florence, Italy, federica.rocchi@unifi.it, 0000-0003-2570-1455
Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Gli scrittori e le scrittrici che si tratteranno nei capitoli di questo volume sono, quindi, quasi tutti di lingua tedesca e di origine ebraica e negli anni Trenta del Novecento hanno trascorso parte del proprio periodo di emigrazione a Firenze e dintorni. La circoscrizione a Firenze come meta italiana di esilio è motivata proprio da ricerche condotte sull'emigrazione ebraico-tedesca nel capoluogo toscano. Il titolo del progetto di ricerca dal quale è nato il presente volume, *«So ist Florenz der Blumenstrauß an ihrem Herzen»*[1]*. Gli intellettuali ebrei tedeschi a Firenze tra il 1933 e il 1938*, conteneva una citazione del poeta Heinrich Heine. La citazione heiniana vuole essere un omaggio a un autore che, anche per la sua origine ebraica, divenne emblema degli esuli: «heimlicher Kaiser jeder Emigration»[2]. Questo poeta assume un ruolo di precursore proprio poiché scelse la strada dell'allontanamento dal proprio paese nel momento in cui il clima politico nella Germania del 1830 era divenuto per lui, come per l'intera generazione di scrittori del gruppo *Junges Deutschland*, insostenibile. Heine fu infatti riconosciuto come lo «Schutzpatron»[3] degli esiliati durante il Terzo Reich:

> Die Emigrantenliteratur der letzten zwei Jahre ist weder erstmalig noch einmalig. Sie hatte einen großen Vorläufer. Das war «das Junge Deutschland» des Vormärz. Heinrich Heine war der erste jüdische Emigrantenliterat deutscher Nation. Er verehrte das Deutschtum und hasste das Preußentum. Deshalb musste er ins Exil. [...]. Eine ähnliche Wandlung haben wir alle durchlebt, intensiviert nur durch die Erfahrung der letzten beiden Jahre. Wir alle haben das durchgemacht: zuerst die Erziehung in der Sphäre des deutschen Geistes – Goethe, Hölderlin, Beethoven –, dann die bittere Enttäuschung [...].[4]

In questa sede, la figura di Heine funge da pretesto per richiamare allo stretto rapporto tra la cultura tedesca e quella italiana. In un passo della versione non pubblicata delle *Florentinische Nächte*, è possibile percepire il magnetismo che la città di Firenze esercitava su Heinrich Heine, che vi soggiornò nel 1828 e da cui trasse ispirazione[5]:

[1] H. Heine, *Textanmerkungen: Zweite Nacht*, in Id., *Florentinische Nächte*, in Id., *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, hrsg. von K. Briegleb, Carl Hanser Verlag, München 1976, pp. 866-874.

[2] A. Zweig, *Bilanz der deutschen Judenheit 1933. Ein Versuch*, Aufbau Verlag, Berlin 2006.

[3] H. Steinecke, *Heinrich Heine im Dritten Reich und im Exil*, Schöningh, Würzburg 2016, p. 29.

[4] Anonimo, *Zur Feier am Heinedenkmal*, «Aufbau», 3, 1, 1935, p. 1, <https://archive.org/details/aufbau1519341939germ/page/n12/mode/1up?view=theater> (10/2022). Trad.: La letteratura di emigrazione degli ultimi due anni non è né una novità né un caso unico. Essa ha avuto un grande precursore: si tratta della *Giovane Germania* dell'epoca *Vormärz*. Heinrich Heine fu il primo grande letterato emigrante ebreo della nazione tedesca. Egli venerava il germanesimo ma odiava il prussianesimo e perciò fu costretto all'esilio. [...]. Noi tutti abbiamo vissuto un simile cambiamento, intensificatosi già con le esperienze degli ultimi dieci anni. Noi tutti siamo passati per questo: prima l'educazione secondo lo spirito tedesco – Goethe, Hölderlin, Beethoven – e poi l'amara delusione. Laddove non espressamente indicato, in tutto il volume la traduzione dei passi che verranno citati è di chi scrive.

[5] Cfr. M. Fancelli, *Heine Minore. Le Florentinische Nächte*, in Ead., *L'ispirazione goethiana. Saggi di letteratura tedesca dal Settecento a oggi*, a cura di H. Dorowin, R. Svandrlik,

> Ich bin den ganzen Tag in Florenz herumgeschlendert, mit offenen Augen und träumendem Herzen. Sie wissen, das ist meine größte Wonne in dieser Stadt; die mit Recht den Namen *La bella* verdient. Wenn Italien, wie die Dichter singen, mit einer schönen Frau vergleichbar, so ist Florenz der Blumenstrauß an ihrem Herzen.[6]

Poco più di un secolo dopo, molti intellettuali tedeschi in fuga avrebbero percepito quello stesso senso di attrazione, pertanto, partirà proprio da Firenze questo tentativo di ricostruzione letteraria di uno spaccato importante dell'esilio italiano degli ebrei tedeschi[7].

Data la complessità che comporta la scrittura in esilio, soprattutto nel momento in cui si stringe ulteriormente il legame tra opera e vicende biografiche[8], si è ritenuto opportuno creare una suddivisione in sezioni che rispecchiassero due periodizzazioni differenti e che, pertanto, conducono a esiti letterari altrettanto diversi. Nella prima parte, si opera una ricostruzione del contesto di accoglienza agli stranieri che caratterizzò la città di Firenze (§1). Nella seconda parte, ci si concentra sulle opere letterarie e, dunque, sulla produzione coeva all'esilio (§2). Il *corpus* prende in considerazione le opere secondo le loro caratteristiche tematiche e, in particolar modo, quelle che appaiono correlate con l'emigrazione e con l'esilio, ma anche con questioni legate all'identità nazionale. La scelta dei testi è ricaduta su opere di Alice Berend (§2.1), Rudolf Borchardt (§2.2), Karl Wolfskehl (§2.3) e Walter Hasenclever (§2.4) e si basa sul rinvenimento degli scritti risalenti al periodo fiorentino di tali autori o che comunque risultino a esso legati.

La terza parte, invece, è focalizzata sulla cosiddetta fase del *Nachexil*[9], ovvero del post-esilio, che ha dato vita ad altrettante opere, spesso incentrate sul ricordo della città di accoglienza, come nel caso di Max Krell (§3.1), Monika Mann (§3.2), Otti Binswanger-Lilienthal (§3.3) e Georg Strauss (§3.4). Se traducessimo in italiano il titolo dell'opera dello scrittore tedesco Max Krell, *Das alles gab es einmal*, con cui ci ha resi noti i ricordi di un'epoca, il risultato potrebbe essere: «Tutto questo è esistito un tempo»[10]. Il ricordo di 'quello che c'era' è infatti il filo conduttore della terza parte di questo volume, che è basata sulla con-

Morlacchi, Perugia 2020, p. 306; F. Rocchi, «*Ich blieb in Florenz… und ich habe viel erlebt*». *Intellettuali ebrei-tedeschi nella Firenze degli anni Trenta*, «Lea - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 10, 2021, pp. 279-297, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-12929.

6 H. Heine, *Textanmerkungen: Zweite Nacht*, cit., p. 867. Trad.: Ho vagato tutto il giorno per Firenze, con occhi aperti e sognanti. Sapete, è la mia gioia più grande farlo in questa città, che legittimamente merita il nome di "la bella". Se l'Italia, come cantano i poeti, è paragonabile a una bella fanciulla, allora Firenze è il *bouquet* che ella stringe al suo cuore.

7 Cfr. M. Fancelli, *Heine Minore. Le Florentinische Nächte*, cit., p. 311.

8 J.M. Spalek, J. Strelka, *Vorwort*, in Idd. (Hrsgg.), *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933 – New York*, Bd. 2, Franke Verlag, Bern 1989, p. IX.

9 Cfr. B. Bannasch, K. Sarkowsky, *Nachexil und Post Exile. Eine Einleitung*, in Eadd. (Hrsgg.), *Nachexil. Post Exile*, De Gruyter, Berlin 2020, pp. 1-14.

10 M. Krell, *Das alles gab es einmal*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1965.

servazione della memoria, anche dolorosa, del vissuto degli esuli, nonché sulla rilevanza storica dei loro ricordi.

La bipartizione della sezione dedicata alla letteratura (§2.3) si rivela funzionale a illustrare il processo di rielaborazione successiva all'esilio e i suoi effetti nel tempo. Tali testi presentano, infatti, un taglio molto più autobiografico. Inoltre, nelle prose di Otti Binswanger-Lilienthal, Max Krell e Monika Mann, nonché nel ciclo poetico di Georg Strauss, la città di Firenze ha un ruolo importante nell'ambientazione. Per di più, in questa sezione compaiono anche scrittrici non proprio canoniche, come Otti Binswanger-Lilienthal e Monika Mann, le cui memorie, però, sono una traccia importante del rapporto degli esuli tedeschi con l'Italia, con la Toscana e con Firenze.

Comune al secondo e al terzo capitolo è l'intento di presentare i testi con una certa attenzione alla vicenda biografica degli autori e delle autrici. È proprio l'esilio, infatti, a costituire una fase di massimo intreccio tra le dimensioni della vita e dell'opera letteraria. Seguendo un approccio intertestuale, si porrà particolare attenzione ai richiami presenti nelle opere – laddove essi siano rilevanti – e a tutti quegli elementi di cultura della ricezione e di *Kulturtransfer*, ovvero del passaggio – spesso bidirezionale – di elementi culturali da un popolo all'altro, da una dimensione geografica all'altra[11].

Firenze divenne, infatti, non solo meta di rifugio ma anche luogo in cui perpetuare la creazione artistica e funse da stimolo per gli intellettuali, nel campo dell'arte, della scrittura e del teatro. È sorprendente notare come proprio in quegli anni il regista Max Reinhardt, che aveva appena abbandonato il Deutsches Theater, rifiutando la cittadinanza onoraria ariana e, dunque, con il rammarico di non avere ormai più una patria[12], si apprestò a raggiungere l'Italia proprio nel 1933 per una *tournée* che toccò Firenze agli albori del Maggio Fiorentino e, successivamente, Venezia nel 1934.

L'incrocio tra culture di diverse aree geografiche, gli elementi del translinguismo e del multilinguismo si rivelano qui fondamentali per definire esiti letterari che anche in questa sede inquadreremo come esempi di contaminazione culturale. Il dislocamento porta all'immersione nella cultura del luogo e nel luogo di approdo stesso che, in alcuni casi, diviene esso stesso un soggetto letterario. Con *Italienische Städte*, ad esempio, lo scrittore Rudolf Borchardt è riuscito a trasmettere al lettore la suggestività di luoghi italiani, che descrive attraverso una prosa che assume proprio il valore dell'indagine estetica e costituisce un interessante spunto per l'esplorazione di città come Pisa, Venezia, Lucca e Volterra[13]. Di notevole intensità è anche il trattato di interesse storico-artistico, *Im Zeichen der Sistina. Florentinische Aufzeichnungen*, che l'ebreo-tedesco Georg

[11] Cfr. K.-D. Krohn (Hrsg.), *Kulturtransfer im Exil*, De Gruyter, Berlin 1995.

[12] M. Reinhardt, Brief an die Nationalsozialistische Regierung Deutschlands vom 16. Juni 1933, in Id., *Leben für das Theater: Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, hrsg. von H. Fetting, Argon Verlag, Berlin 1989, p. 274.

[13] R. Borchardt, *Italienische Städte und Landschaften*, hrsg. von G. Schuster, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1998.

Strauss scrisse dopo l'esilio, rielaborando le proprie impressioni sui monumenti di Firenze e sullo splendore del Rinascimento[14]. Lo scambio culturale si attua anche attraverso la traduzione letteraria, come hanno dimostrato alcuni di questi scrittori tedeschi trapiantati in Toscana, in particolare Rudolf Borchardt e Karl Wolfskehl, i quali si cimentarono nella traduzione di opere poetiche italiane. Karl Wolfskehl omaggiò l'amico Curt von Faber du Faur con una versione in tedesco della *Canzone di Bacco e Arianna* di Lorenzo de' Medici[15], mentre un'impresa notevole fu quella di Borchardt, il quale tradusse la *Commedia* di Dante Alighieri.

Quest'indagine sull'esilio vuole, poi, mettere in luce anche altri meccanismi di incroci culturali, che si attuano attraverso la diffusione della cultura nei mezzi di comunicazione di massa, per cui la convivenza forzata con la censura condizionava inevitabilmente la pubblicistica degli stranieri in Italia. La scrittrice austriaca Lucy von Jacobi (1887-1956), ad esempio, proprio durante il suo soggiorno a Firenze, scrisse un articolo sulla moda italiana che comparve in uno dei pochi quotidiani per stranieri, «Italien-Post», destinato a lettori di lingua tedesca e dal taglio molto turistico[16].

Queste personalità letterarie sono soltanto alcune di quelle che emigrarono a Firenze e in Toscana. Vi sono altri autori e autrici, come Alfred Neumann, Lucy von Jacobi o Moritz Goldstein, per esempio, i quali non attendono che di essere riscoperti, con ricerche più approfondite, e che si dedichi loro il giusto spazio. Perciò, questo volume non ha la pretesa di elaborare un canone, bensì l'intento di fornire una prima raccolta di opere letterarie prodotte (intorno) a Firenze e, in alcuni casi, anche intorno all''idea' di Firenze[17]. Dato il *corpus* variegato dal punto di vista della tipologia di autori e della generazione a cui appartengono, è inevitabile che ne consegua una forte eterogeneità di testi e di profili letterari. Ma è attraverso di essi che si vuole restituire quel profondo intrecciarsi di vite, a volte anche casuale, che avvenne in un luogo, Firenze, durante uno dei più complessi periodi della storia europea.

[14] G. Strauss, *Im Zeichen der Sistina. Florentinische Aufzeichnungen*, Werner Classen, Stuttgart 1959. Su Georg Strauss, cfr. anche il paragrafo 3.4 del presente volume.

[15] Cfr. §1.2. e §2.3.

[16] L. von Jacobi, *Italienische Mode 1935*, «Italien-Post: bollettino turistico quindicinale», 3, 1, April 1935, p. 1, Biblioteca Nazionale di Firenze. Osservando l'editoriale dell'«Italien-Post», si trovano diversi articoli di informazione e promozione turistica.

[17] Ci si riferisce alle opere che ricordano le tappe dell'esilio, in cui è il luogo ad assumere particolare rilevanza ai fini dell'opera letteraria.

CAPITOLO I
Introduzione

«In Florenz wird jeder Knabe
etwas Großes werden…»
(Alice Berend)[1]

1.1 Gli scrittori a Firenze tra il 1933 e il 1938

Nel pieno della dittatura fascista, l'Italia accolse gli esuli che lasciarono la Germania dopo il 7 aprile 1933, in seguito all'esclusione dei cittadini 'non ariani' dagli incarichi pubblici (*Berufsbeamtengesetz*). Ebrei, ma anche rappresentanti di minoranze etniche e dissidenti politici furono parte di queste ondate migratorie che proprio tra il 1933 e il 1938 interessarono la penisola. Fra le mete italiane, spesso scelte anche soltanto in virtù della facilità dei collegamenti, vi erano – non a caso – anche importanti mete turistiche. Tra di esse poteva figurare anche Firenze: «Unsere *materie prime* sind die Touristen» si sentì dire una volta Max Krell da un fiorentino, a dimostrare quanto per la città fosse ormai scontata la presenza di stranieri[2].

L'Italia era innanzitutto una meta turistica e poterla raggiungere senza troppe complicazioni era sicuramente un vantaggio. «Italien war ein Land, in dem schon viele Deutsche gelebt hatten, feine Berliner Leute lernten schon längst vor 33 Italienisch»[3]: così riferisce Robert Kempner, giurista emigrato a Firenze nel 1935 (§1.2.2), ricordando che spesso la Svizzera e la Francia non potevano essere prese in considerazione da chi emigrava, in quanto i permessi di soggior-

[1] A. Berend, *Der Schlangenmensch: Roman*, Roman Fortsetzungen, «Berliner Tageblatt», 1924-1925, pp. 1-48, p. 5. Trad.: A Firenze ogni fanciullo diventa qualcosa di grande.

[2] M. Krell, *Das alles gab es einmal*, Verlag Heinrich Scheffler, Frankfurt am Main 1961, p. 165.

[3] R. Kempner, *Ankläger einer Epoche. Lebenserinnerunegen,* in Zusammenarbeit mit Jörg Friedrich, Ullstein, Berlin-Frankfurt am Main 1986, p. 138.

Federica Rocchi, University of Florence, Italy, federica.rocchi@unifi.it, 0000-0003-2570-1455
Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Federica Rocchi, *«Auf Wiedersehen in Florenz!». Voci di ebrei tedeschi dall'Italia*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0026-4, DOI 10.36253/979-12-215-0026-4

no venivano concessi attraverso procedure ben più macchinose[4]. Con un certo sarcasmo, Kempner afferma anche che per la Svizzera avevano la precedenza «esuli d'élite come Thomas Mann»[5]. La Francia, invece, veniva scartata perché per approdarvi era necessario avere conoscenze al governo, proprio come era avvenuto per lo scrittore Walter Hasenclever, il quale vi emigrò nel 1933, prima di raggiungere l'Italia[6]. Al contrario dei rifugiati in Francia, che erano già tradizionalmente politici, gli emigrati in Italia si mantenevano lontani dalla partecipazione politica[7].

Per chi acconsentì a tale compromesso trovò dunque una buona accoglienza da parte della popolazione. La città di Firenze, ad esempio, dimostrò attraverso le proprie istituzioni e attraverso svariate reti di essere ben disposta ad accogliere scolari, studenti universitari, studiosi e, in generale, esuli di varie età e occupazioni[8]. L'Italia era una meta prediletta da parte degli esuli di lingua tedesca e la presenza italo-ebraica non mancò di facilitarne l'ingresso e l'accoglienza[9]. Il regime fascista, peraltro, nonostante la sua missione di difesa dell''italianità', non contrastava la diffusione della cultura tedesca, del cui influsso l'Italia intellettuale risentiva, in particolar modo nell'ambito delle avanguardie e dell'espressionismo[10]. Gli stranieri che emigrarono prima dell'introduzione delle *Leggi Razziali* speravano, quindi, di riappropriarsi di una dimensione professionale

4 K. Voigt, *Italien*, in C.D. Krohn, P. von zur Mühlen, P. Gerhard, *et al.*, (Hrsgg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Primus Verlag, Darmstadt 1988, pp. 275-279, p. 276.

5 R. Kempner, *Ankläger einer Epoche*, cit. p. 140.

6 Pur trattandosi di una testimonianza frutto del parere di Kempner, in effetti, anche alcune lettere del drammaturgo Walter Hasenclever dimostrano i suoi contatti con alcuni funzionari francesi, che cercò di sfruttare anche per accorrere in aiuto di alcuni suoi amici. Si vedano in particolare alcune lettere scritte al ministro francese Jean Luc: W. Hasenclever, *Briefe 1933-1940*, in Id., *Briefe in zwei Bänden 1907-1940*, hrsg. von B. Kasties, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1994, pp. 200, 213, 224.

7 R. Kempner, *Ankläger einer Epoche*, cit. p. 138.

8 A proposito delle presenze straniere ed ebraiche presso l'ateneo fiorentino cfr. F. Cavarocchi, *Provenienze e destini degli studenti ebrei stranieri iscritti all'Università di Firenze nel 1938*, in Patrizia Guarnieri (a cura di), *L'emigrazione intellettuale dall'Italia fascista. Studenti e studiosi ebrei dell'Università di Firenze in fuga all'estero*, Firenze University Press, Firenze 2019, pp. 22-39; nello stesso volume anche A. Teicher, *Da discriminati a rifugiati: gli studiosi ebrei stranieri dell'Ateneo di Firenze*, pp. 41-56, doi: 10.36253/978-88-6453-874-7.

9 K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, Bd. 1, Klett-Cotta, Stuttgart 1989, 2 Bde., pp. 234-245. Trad. di Loredana Melissari, *Il rifugio precario: gli esuli in Italia dal 1933 al 1945*, La Nuova Italia, Firenze 1993. Cfr. anche M. Longo Adorno, *Gli ebrei fiorentini dall'emancipazione alla Shoà*, Giuntina, Firenze 2003, p. 49.

10 K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., pp. 96-97. Lo dimostra anche la grande opera di mediazione della traduttrice Lavinia Jollos-Mazzucchetti che aveva contribuito alla diffusione editoriale di tanti scrittori che emigrarono dalla Germania e continuò a farlo anche a costo della sua stessa carriera proclamandosi sempre antifascista. Cfr. G. Mangini, *In nome del passato*, in A. Antonello, M. Sisto (a cura di), *Lavinia Mazzucchetti. Impegno civile e mediazione culturale nell'Europa del Novecento*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2018, pp. 13-51, p. 17.

e cittadina, cosa che il nazionalsocialismo aveva invece già iniziato a negare categoricamente a chi apparteneva alla 'razza ebraica'.

Lo storico pioniere degli studi sull'esilio in Italia, Klaus Voigt, parla infatti di una vera e propria «deutsche Kolonie» che, di fatto, a Firenze esisteva già prima dell'ondata migratoria[11]. Anzi, sparsa in tutta la Toscana, vi era proprio una componente culturale di matrice ebraico-tedesca che Maria Fancelli ha definito «manipoli di studiosi, storici, artisti, antiquari, collezionisti e mercanti d'arte»[12]. Ciò contribuì a determinare quella che era l''idea di Firenze', che per alcuni divenne una ragione in più per raggiungere questa meta italiana durante l'emigrazione.

A questo crocevia di culture, lingue e arti, che caratterizzava la Firenze del primo Novecento contribuì, in modo particolare, l'attività degli editori e stampatori tedeschi di origine ebraica che vi si erano stabiliti, come Leo Samuele Olschki (1861-1940) e Kurt Wolff (1887-1963). La presenza di Leo S. Olschki in Italia risaliva alla fine dell'Ottocento ed era strettamente collegata al fiorire dell'arte del libro, che egli aveva appreso nella Prussia orientale ed esportato a Verona, a Venezia e a Firenze[13]. Dal 1920 in poi, Olschki aveva continuato la sua opera fondando la tipografia Giuntina[14]. A tutto ciò si deve aggiungere che altre case editrici italiane, come la Bemporad, i cui titolari erano di origine ebraica, erano già da tempo un elemento portante del tessuto culturale fiorentino e italiano[15]. Proprio la Bemporad, non a caso, collaborò per un certo tempo con la Giuntina di Olschki. Anche Kurt Wolff, l'editore a cui va il merito di aver aperto l'espressionismo al grande pubblico, si era inserito nel tessuto culturale fiorentino attraverso la fondazione della Pantheon Casa Editrice negli anni Venti, sebbene continuasse a vivere stabilmente in Germania. Fu proprio nel 1933 che

[11] Con questo termine, ad ogni modo, Klaus Voigt intende sia il gruppo di intellettuali sia la nascita delle sezioni del partito nazionalsocialista all'estero. K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., pp. 66-81. Una colonia tedesca di intellettuali e artisti è individuabile a Firenze già a cavallo tra Otto e Novecento. Sulle presenze tedesche a Firenze tra Otto e Novecento cfr. M.C. Mocali, C. Vitale (a cura di), *Cultura tedesca a Firenze: scrittrici e artiste tra Otto e Novecento*, Le Lettere, Firenze 2005, in particolare M. Fancelli, *«Florenz 1900»: ipotesi e prospettive di ricerca*, pp. 29-43.

[12] M. Fancelli, *L'idea di Firenze nella letteratura tedesca del primo Novecento*, in Ead., *L'ispirazione goethiana. Saggi di letteratura tedesca dal Settecento a oggi*, a cura di H. Dorowin, R. Svandrlik, Morlacchi, Perugia 2020, pp. 343-356, p. 344. Sulla colonia tedesca a Firenze in epoca *Fin de siècle* cfr. B. Bronzini, *'Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien'. L'immagine di Firenze, tra utopia e reale, degli intellettuali e artisti tedeschi 'fin de siècle'*, «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 6, 2017, pp. 345-359 doi: 10.13128/LEA-1824-484x-22355.

[13] Cfr. M. Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento. Editoria bibliofilica, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende,* Firenze University Press, Firenze 2011, p. 174 e P. Collini, *Kurt Wolff: Il Gutenberg dell'Espressionismo*, «Belfagor: Rassegna di Varia Umanità», 2, 60, 2005, pp. 173-186.

[14] Probabilmente Olschki era tra i finanziatori del giornale degli esuli «Italien-Post». K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., p. 177.

[15] M. Longo Adorno, *Gli ebrei fiorentini dall'emancipazione alla Shoà,* cit., p. 33.

Wolff fece ritorno in Italia, stavolta per scampare alla persecuzione razziale[16]. Con lo scopo di mantenersi durante il soggiorno italiano[17], si trasferì a Lastra a Signa nel 1935 e prese possesso di un terreno («Podere»), presso cui aprì una pensione: Villa «Il moro». Nella nuova veste di albergatore, l'editore Wolff ricevette numerosi ospiti stranieri e molti di essi erano scrittori in cerca di rifugio provenienti dalla Germania. A Firenze, del resto, ci si imbatteva da sempre in scrittori di lingua tedesca. Già nel Primo Novecento vi risiedeva la scrittrice Isolde Kurz e altri autori vi trascorsero dei periodi più o meno lunghi, come Hermann Hesse, Rainer Maria Rilke e Thomas Mann. Per ognuno di essi il periodo fiorentino aveva significato dare vita a opere letterarie[18]. Dal 1933 in poi, imbattersi in scrittori tedeschi era ancora più facile. Un testimone che in questa sede si è scelto di definire 'oculare' (§3.1) per le esperienze dirette che ha narrato, ovvero Max Krell, lo conferma: «Ich stieß auf Bekannte, die ich nicht hier vermutet hatte. Der erste war Walter Hasenclever»[19].

Nel 1936, per esempio, l'editore Wolff ebbe fra i suoi ospiti a Lastra a Signa l'amico drammaturgo Walter Hasenclever (1890-1940) con la sua compagna Edith Schäfer. In compagnia della moglie Jeanette, poi, soggiornò nella pensione di Woff anche lo scrittore Georg Strauss (1896-1975), che oggi risulta poco conosciuto, se non in relazione al suo rapporto con altre personalità del tempo, come il critico ebreo-tedesco Kurt Pinthus (1886-1975)[20] e Hasenclever stesso. Quest'ultimo soggiornò a Villa «Il moro» prima di spostarsi in un'altra re-

[16] Non sono state rilevate finora tracce di attività editoriale di Wolff durante il suo secondo soggiorno italiano, se non limitate alla consulenza verso coloro che gli erano più vicini. Ad ogni modo, lo scrittore ebreo-tedesco Georg Strauss, molto vicino a Kurt Wolff – per giunta in alloggio presso di lui –, pianificava una pubblicazione, forse anche della sceneggiatura intitolata *Abenteuer in Lucca*. Espresse infatti l'intenzione di parlarne con lui più di una volta. G. Strauss, Brief an W. Hasenclever vom 24. Dezember 1938, Deutsches Literatur Archiv, Nachlass Walter Hasenclever, Marbach am Neckar. Tutte le lettere di Strauss a Hasenclever citate sono tratte dal lascito di Walter Hasenclever confluito tra i fondi del Deutsches Literatur Archiv (d'ora in poi DLA).

[17] K. Wolff cominciò a liquidare la casa editrice Kurt Wolff Verlag già nel 1930 e si trasferì a Nizza con la seconda moglie Helen. Helen e Kurt Wolff ripresero insieme l'attività editoriale dopo il loro trasferimento negli Stati Uniti. Fu nel 1940 che fondò, infatti, la versione americana della Pantheon, insieme alla moglie Helen. Cfr. K. Wolff, *Autoren Bücher Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers*, Wagenbach, Berlin 2004, pp. 126-127. Cfr. anche K. Wolff, Brief an W. Hasenclever, in Id., *Briefwechsel eines Verlegers 1911-1963*, hrsg. von B. Zeller, E. Otten, Moderner Buch-Club, Darmstadt 1966, p. 352.

[18] Cfr. in particolare i diari di Hermann Hesse, in cui si ritrovano interessanti resoconti di Firenze e della Toscana (H. Hesse, *Bilder aus der Toskana: Von Florenz bis Siena*, hrsg von V. Michels, Insel Verlag, Berlin 2010) e al *Florenzer Tagebuch* di Rainer Maria Rilke (R.M. Rilke, *Il diario Fiorentino*, con testo a fronte, trad. e cura di G. Zampa, BUR, Milano 2002).

[19] M. Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., p. 165. Trad.: Mi imbattevo in persone che conoscevo che non avrei mai pensato di trovare lì. Il primo era Walter Hasenclever.

[20] Legato agli ambienti dell'espressionismo, Kurt Pinthus era molto vicino a Hasenclever e ne curò la pubblicazione di varie opere, confluite nella raccolta: W. Hasenclever, *Gedichte Dramen und Prosa*, hrsg. von K. Pinthus, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1963. Tra quelle

sidenza di Lastra, dove rimase fino al 1938[21]. Questo 'trio di Lastra' composto da Hasenclever, Wolff e Strauss, definito da Strauss stesso «Lastrenser Kreis»[22] fu un breve ma intenso sodalizio di esuli che, però, a partire dal 1938 trovò la sua fine quando tutti i suoi componenti fuggirono uno dopo l'altro dall'Italia.

Hasenclever e Strauss si conobbero proprio in questa occasione ed è Strauss a raccontare quella che era la vita quotidiana a Lastra, esprimendo il proprio grande apprezzamento per la natura e il contatto con essa che una vita di campagna poteva offrire. Anche Hasenclever descrive in maniera simile l'ambiente che lo avrebbe accolto nel podere di Lastra, quando racconta alla sorella della sua intenzione di trasferirsi in Italia: «Ein kleines Bauerngut mit Herrenhaus und Wirtschaftsgebäuden und 15.000 qm reicher bebauter Erde, renoviertes Haus mit elektr. Licht und Wasserleitungsanlage für 50.000 Lire zu haben [...] Das Podere, dessen Bauer mein Pächter ist, liefert mir die Hälfte aller Einkünfte[23]». Quello che si formò a Lastra a Signa fu, insomma, un vero e proprio trio di letterati, che viveva a metà tra agricoltura, letteratura e gestione della pensione. K. Voigt ha descritto con accuratezza l'amicizia tra questi scrittori, ricordando come Strauss fosse ben più attratto da Firenze, rispetto a Hasenclever, il quale viveva più volentieri in campagna. Proprio Strauss raccolse le sue suggestioni storico-artistiche e filosofiche sulla città nel già menzionato volume *Im Zeichen der Sistina*[24]. Il sodalizio di questi autori, ma anche di altri che si conobbero o si ritrovarono a Firenze e dintorni, ha permesso loro di fronteggiare l'esilio e di proseguire la propria attività culturale.

In contatto con l'editore Kurt Wolff vi era anche un noto collezionista letterario di origine ebraica, Curt von Faber du Faur (1890-1966). Questi era particolarmente vicino ad alcuni scrittori esuli dalla Germania con cui mantenne i rapporti mentre risiedeva a Firenze. Faber du Faur fu uno degli esuli più legati al contesto culturale fiorentino e perseguì la sua opera di cultore e collezionista letterario anche quando approdò negli Stati Uniti[25]. Fra le sue amicizie più strette, non vi era solo l'editore Kurt Wolff ma anche un altro poeta che trovò

postume vi era anche l'autobiografia: W. Hasenclever, *Irrtum und Leidenschaft,* hrsg. von K. Pinthus, Universitas Verlag, Berlin 1969. Cfr. anche §2.4.

[21] Nelle lettere che Strauss manda a Hasenclever, nomina spesso l'editore Kurt Wolff e allude poi affettuosamente a tutti i membri del trio, giocando con i loro cognomi e ricreando così proprio i nomi di animali: «Werden Sie allein hier hausen wollen? Ohne Wölfe und Sträusse und sonstiges erfreuliches Getier?». Trad.: Non vorrete mica abitare qui da solo? Senza lupi, struzzi né altri allegri animali? G. Strauss, Brief an W. Hasenclever vom 18. August 1938, in DLA, Nachlass Walter Hasenclever.

[22] *Ibidem*.

[23] W. Hasenclever, Brief an G. Schairer vom 30. August 1936, in Id., *Briefe 1933-1940*, cit., p. 71.

[24] K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., p. 419. Trad. di Loredana Melissari, *Il rifugio precario*, cit., p. 452. Tutti i riferimenti alla traduzione italiana del testo di Voigt saranno tratti da questa edizione.

[25] Egli emigrò dall'Italia nel 1939 con la moglie negli Stati Uniti e approdò a Yale nel 1945, dove divenne professore di Germanistica.

riparo a Firenze: Karl Wolfskehl (1869-1948)[26]. Curt von Faber du Faur e Karl Wolfskehl si conoscevano dai tempi in cui entrambi risiedevano a Monaco. Inoltre, Wolfskehl era un frequentatore della casa d'aste – tuttora esistente – Karl & Faber, che Faber du Faur aveva fondato a Monaco con lo storico dell'arte Georg Karl. Poeta appartenente al circolo di Stefan George, Wolfskehl era emigrato dapprima in Svizzera nel 1933 e poi si era trasferito a Firenze, dove alloggiò inizialmente presso la pensione Alboraia di Via Palestro, come testimoniano le sue lettere, per poi trasferirsi presso un germanista ebreo-tedesco espatriato, Walter Jablonski[27]. Anche tra queste due personalità, che già si conoscevano, si instaurò un legame di amicizia che durò ben oltre la fase italiana. Karl Wolfskehl è forse il poeta dell'esilio italiano che più viene ricordato, soprattutto per il crescente interesse verso gli studi ebraico-tedeschi che lo hanno riportato all'attenzione e inquadrato proprio come fautore di un dialogo costruttivo tra cultura ebraica e tedesca. E soprattutto, egli seppe in qualche modo recepire anche gli stimoli del luogo in cui si trovava, che gli permise di entrare in una sorta di tempo sospeso, come scrisse all'amico Erich von Kahler:

> Ich lebe jetzt in einem Gartenhaus, die Wintergebresten sind, wenn nicht vorüber, so doch erträglich. Übers Nächtste hinaus freilich schau ich nicht, vorläufig aber denk ich, hier bleiben zu können. Wie ungewiß alles ist, wissen Sie selbst, wie sehr ich haushalten muß mit den materiellen Stützen meiner Existenz, brauche ich nicht einmal anzudeuten. Aber da Sie mehr Belastung durchaus nicht vertragen, so bitte ich Sie dringendst, Erich: kommen Sie hierher. Machen Sie es möglich![28]

Wolfskehl convinse così l'amico von Kahler a raggiungerlo a Firenze, proprio come aveva fatto con lui il bibliofilo Curt von Faber du Faur, quando gli consigliò di trasferirsi in Italia. Fu a Faber du Faur che il poeta dedicò la sua traduzione italiana della *Canzone di Bacco e Arianna* di Lorenzo de' Medici: *Triumphzug des Bacchus und der Ariadne*[29], un omaggio che oltre a costituire un esempio di scrittura in esilio, è indicativo anche per la ricezione della cultura italiana.

[26] Nel 1927 i due avevano collaborato all'edizione di un'antologia della poesia tedesca, pubblicata proprio dalla Pantheon Casa Editrice di Wolff: C. von Faber du Faur, K. Wolff, *Tausend Jahre deutscher Dichtung*, Pantheon Verlag, München 1927.

[27] K. Wolfskehl, Brief an R. Pannwitz vom 23. Januar 1935, Id., *«Jüdisch, römisch, deutsch zugleich». Briefwechsel aus Italien 1933-1938*, hrsg. von C. Blasberg, Luchterhand, Hamburg 1993, p. 85. Jablonski fu autore di un volume su Goethe e le scienze naturali, che uscì in italiano nel 1938: W. Jablonski, *Goethe e le scienze naturali*, Laterza, Bari 1938.

[28] K. Wolfskehl, *«Jüdisch, römisch, deutsch zugleich». Briefwechsel aus Italien 1933-1938*, cit., p. 107. Trad.: Ora vivo in una casa con giardino, gli acciacchi invernali anche se non sono passati sono comunque sopportabili. Guardo solo all'immediato, anche se per il momento credo di rimanere qui. Come è incerto tutto, lo sapete anche voi, e non ho bisogno di spiegarvi quanto debba mandare avanti la casa con il sostegno materiale della mia esistenza. Ma dato che non reggerete altro peso vi prego di fare in fretta a venire qui, Erich.

[29] K. Wolfskehl, *Triumphzug des Bacchus und der Ariadne*, in Id., *Übertragungen*, hrsg. von M. Ruben, C.V. Bock, Classen, Zürich 1960, pp. 170-171. Cfr. anche F. Voit, *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*, Wallstein Verlag, Göttingen 2005.

Oltre a Karl Wolfskehl, con i suoi amici, e ai membri dell'amichevole 'trio di Lastra', furono di passaggio in Toscana anche Franz Blei (1871-1942), traduttore, critico e autore del celebre *Das große Bestiarium der Literatur* (1923). Fuggito dalla Spagna nel 1936, Blei raggiunse l'amico Max Krell nella città toscana e riuscì a finanziarsi grazie all'intercessione di Alfred Neumann[30]. Per rendere ulteriormente l'idea di questo intrecciarsi di rapporti, è bene menzionare anche un'altra grande amicizia del contesto fiorentino, questa volta tra un esule ebreo, Max Krell e un tedesco, Friedrich Kriegbaum (1901-1943), studioso di spicco del panorama storico-artistico. Quest'ultimo giunse in Italia a seguito del conferimento del prestigioso incarico di direttore del Kunsthistorisches Institut in Florenz, che ricoprì dal 1935 al 1943. Non a caso, nelle memorie *Das alles gab es einmal,* Max Krell dedica un intero capitolo al direttore Kriegbaum (§3.1.1). Anche il pittore Hans Purrmann (1880-1966), direttore della residenza tedesca per artisti di Villa Romana, era molto legato a Friedrich Kriegbaum. Purrmann fu, inoltre, molto amico di un pittore ebreo-tedesco esule a Firenze, Rudolf Levy (1875-1944) e del critico d'arte Leo Stein (1872-1947), fratello della nota intellettuale americana dei salotti letterari parigini Gertrude Stein (§3.1.1)[31]. Le vite di queste personalità, in diversi casi, si erano già intrecciate prima del loro arrivo a Firenze, come era avvenuto per Stein, Levy e Purrmann. Questi ultimi avevano vissuto a Parigi nel Primo Novecento e, una volta ritrovatisi a Firenze, contribuirono a rafforzare quella presenza intellettuale e artistica di matrice straniera che caratterizzò la città negli anni Trenta.

Vi era anche un autore di origine ebraica che amava soggiornare in Toscana sin dagli anni Venti: Rudolf Borchardt (1877-1945). Personalità eclettica e bizzarra, Borchardt era ancorato a diversi movimenti letterari *fin de siècle* ed era un grande amico di Hugo von Hofmannsthal. Scrittore prolifico e da sempre attratto dall'Italia, Borchardt può essere oggi una chiave per indagare proprio la percezione dell'Italia da parte degli stranieri che vi soggiornarono. Il profondo legame che sentiva con questo Paese, nonché le sue tante conoscenze, gli consentirono di inserirsi nella vita culturale del fascismo (§2.2).

Un altro scrittore che era legato all'Italia e che vi aveva trascorso molto tempo – ancor prima di doverlo fare per lasciare definitivamente la Germania – è Alfred Neumann (1895-1952)[32]. Egli aveva deciso di emigrare dopo un breve

[30] K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., p. 445.

[31] I due erano senz'altro stretti amici sin dai tempi della loro vicinanza a Matisse, negli anni in cui entrambi vissero a Parigi. M. Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., p. 166.

[32] Neumann fu apprezzato anche dal germanista Bonaventura Tecchi: B. Tecchi, *Scrittori tedeschi moderni*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1959, pp. 97-102. Anche il traduttore e pubblicista Walter Hasenclever (1910-1992) – omonimo e parente del drammaturgo di cui ci occupiamo in questa sede – nomina Alfred Neumann come un autore che non bisognerebbe affatto ignorare, al quale si deve il merito, peraltro, di aver rappresentato il movimento di resistenza «Weiße Rose», nel romanzo *Es waren ihrer sechs* (1944): A. Neumann, *Es waren ihrer sechs*, hrsg. von P. Graf, Verlag Das Kulturelle Gedächtnis, Berlin 2018 (1944). W. Hasenclever, *Ihr werdet Deutschland nicht wiedererkennen*: *Erinnerungen,* Kiepenheuer & Witsch, Köln 1975, p. 56.

soggiorno in Francia, affittò una villa a Fiesole e, come aveva fatto Kurt Wolff, cercò di aiutare altri esuli[33].

Tra gli autori emigrati in Toscana c'era anche chi conduceva un'esistenza più isolata, come la prolifica scrittrice Alice Berend (1875-1938), la quale giunse a Firenze con la figlia Carlotta e a malapena intratteneva corrispondenze con rifugiati di altri luoghi d'Europa. Un esilio in solitudine, quello di Berend, che sembrava un'assurdità per una scrittrice alquanto celebre nella Berlino degli anni Venti, alla quale, però, era bastato non essere 'ariana' per perdere fama e ricchezze in un attimo. Oltre agli scrittori nominati, tutti di età abbastanza matura, Firenze si arricchì anche di esponenti delle più giovani generazioni, che vi giunsero ancora da studenti, come l'allora dottoranda in storia Hilde Domin (1909-2006), divenuta autrice di fama mondiale dopo la sua emigrazione a Santo Domingo e che oggi conosciamo come la «Dichterin der Rückkehr» («poetessa del ritorno»)[34]. Come Hilde Domin, anche la figlia – non molto conosciuta[35] – di Thomas Mann si trasferì a Firenze. Monika Mann aveva lasciato la Germania per perfezionare la propria formazione musicale con un rappresentante della dodecafonia in Italia, il compositore Luigi Dallapiccola (1904-1975). E, con ogni probabilità, trovò rifugio a Firenze in un luogo di norma destinato a ospitare residenze artistiche, ovvero il celebre istituto tedesco di Villa Romana, grazie alla mediazione del direttore Hans Purrmann[36].

Tra gli studenti, ricordiamo anche il giovane Kurt Heinrich Wolff (1912-2003), futuro sociologo, il quale aveva raggiunto Firenze per intraprendere gli studi con il filosofo ebreo tedesco Ludovico Limentani (1884-1940) e che proprio grazie alla rete che aveva stabilito in Italia durante gli anni dell'università, trovò

[33] Presso Alfred Neumann, ad esempio, alloggiò per qualche mese il drammaturgo Heinz Graumann, oggi poco conosciuto: K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., p. 416; e anche Monika Mann: P. Kuhn, *Refugium Villa Romana. Hans Purrmann in Florenz*, Deutscher Kunstverlag, München 2019, p. 140. Cfr. anche il verbale del 24 agosto 1936 della Questura che attesta la permanenza di Graumann a Fiesole per qualche mese. Archivio Comunale di Fiesole, Serie IV «Carteggio degli affari», Categoria XV «Pubblica Sicurezza», n. 457.

[34] Hilde Domin conseguì il dottorato con il Prof. Armando Sapori, elaborando una dissertazione sull'influenza di Pontanus su Machiavelli e sposò Erdwin Walter Palm nel 1936 a Firenze. La coppia emigrò da Firenze nel 1939. N. Herweg, *nur ein land/ mein sprachland*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2011, p. 35. Su Hilde Domin e la sua fase italiana cfr. anche N. Centorbi, *«Mit der Antike, mit der Renaissance und dem Barock, und nicht mit Mussolina und der Gegenwart». Riflessioni dall'esilio italiano in Hilde Domin*, in M. Bonifazio, Alessandra Schininà, (a cura di), *Un luogo per spiriti più liberi. Italia, italiani ed esiliati tedeschi*, Artemide, Roma 2014, pp. 65-92.

[35] I. Jens, *Nachwort*, in M. Mann, *Vergangenes und Gegenwärtiges*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2001, pp. 125-141, p. 125.

[36] Vedi §1.2.3.

impiego come insegnante in due scuole convitto dell'esilio: il Landschulheim Florenz e la Schule am Mittelmeer di Recco[37].

Questa rosa eterogenea di personalità comprende anche autori che già facevano della scrittura una professione ma che oggi non sono più così noti e, infatti, non compaiono nelle principali opere di mappatura della *Exilliteratur* di lingua tedesca, come ad esempio la pubblicista austriaca Lucy von Jacobi (1887-1956)[38]. Attrice negli anni giovanili, von Jacobi si è rivelata un'autrice estremamente interessante per ricostruire il contesto dell'esilio fiorentino, anche per la sua poliedricità e per le sue numerose connessioni con i più noti scrittori dell'epoca[39].

Lo studio di nuovi autori dell'esilio italiano getta luce anche su altri contesti spazio-temporali, a cui questi intellettuali appartenevano nel periodo antecedente alla loro emigrazione. Riscoprendo scrittrici come Alice Berend o Lucy von Jacobi emergono aspetti interessanti della vita culturale delle città a cui appartenevano. Le recensioni e gli articoli di von Jacobi rivelano dettagli sui teatri di Vienna, Berlino e Monaco, presso cui lei stessa aveva lavorato negli anni giovanili[40]; così come i romanzi di Berend consentono di immergersi nella realtà della borghesia berlinese e nella vita culturale di Berlino (§2.1). Questi scrittori e queste scrittrici sono anche la testimonianza di meccanismi privati di accoglienza, che sorgevano spontanei, così come alcune amicizie. Anche von Jacobi accolse *paying guests* proprio come accadeva per Kurt Wolff. Questa attrice e pubblicista austriaca aprì ben due pensioni dal suo arrivo in Italia, dapprima «Il poderino» a Fiesole e, successivamente, «Villa Primavera», un casale sulle colline di Firenze che accolse molti rifugiati dalla Germania e che costituisce anche un esempio di accoglienza secondo le consuetudini italiane[41].

37 K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., p. 397.

38 In particolare, ci si riferisce alle seguenti opere di mappatura degli autori in esilio per generi o aree geografiche di approdo: A. Drews, R. Kantorowicz, *Verboten und verbrannt. Deutsche Literatur 12 Jahre unterdrückt*, Verlag Heinz Ullstein-Helmut Kindlerl, München 1947; R. Heuer (Hrsg.), *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*, Archiv «Bibliographia Judaica» 22 Bde., 1992-2012. W. Röder, H.A. Strauss (Hrsgg.), *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933*, 3 Bde., Saur, München 1980-1983; F. Trapp, *et al.* (Hrsgg.), *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945*, 2 Bde., Saur, München 1999; R. Wall, *Verbrannt, verboten, vergessen*, Pahl Rugenstein, Köln 1988. Solo Klaus Voigt menziona Lucy von Jacobi e ne accerta il passaggio a Firenze: K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., p. 416. Bisognerà attendere il volume di Irene Below per conoscere il profilo di questa pubblicista e teatrante: I. Below, R. Oelze (Hrsgg.), *Lucy von Jacobi. Journalistin*, Edition Text + Kritik, München 2009.

39 Anche la sua attività antecedente all'esilio e il suo operato come giornalista e traduttrice meritano attenzione. Irene Below è una delle poche ad aver avuto accesso al lascito dell'autrice, che lei stessa scoprì nell'*atelier* dell'antiquario fiorentino Capellini, situato in Corso dei Tintori, e che ora è conservato presso l'Akademie der Künste.

40 Ivi, pp. 24-27 e p. 42.

41 I. Below, *Wege der Professionalisierung*, in I. Below, R. Oelze (Hrsgg.), *Lucy von Jacobi. Journalistin*, cit., p. 74. La pensione «Il poderino» accolse a lungo anche la famiglia di Arno Schirokauer, germanista tedesco in esilio a Firenze dal 1935. Cfr. E. Schirokauer,

Fra coloro che emigrarono in Italia dopo il '33 si osserva, dunque, il bisogno di rimettersi in gioco e, soprattutto di mantenersi, e ciò avvenne attraverso nuove professioni, come era accaduto per Kurt Wolff o Lucy von Jacobi, o per studiosi e ricercatori accademici, la cui carriera era stata brutalmente interrotta nel 1935, come Arno Schirokauer, il quale dovette aspettare di arrivare negli Stati Uniti per conseguire l'abilitazione alla docenza[42]. Eppure, non spariva di certo la consapevolezza della possibile fine di quell'apparente tranquillità. Vi era sempre la paura che la situazione potesse peggiorare da un momento all'altro e il modo per sopravvivere alle incertezze era la consolazione reciproca, anche quando si assisteva alla dipartita di un amico: «Mein Lieber, Sie sind mir sehr ans Herz gewachsen, auch wenn ich nur Postkarten schreibe»[43], dirà infatti Georg Strauss a Walter Hasenclever, quando quest'ultimo lasciò Firenze.

Oltre al rifugio presso privati e alle strutture ricettive che sorsero soprattutto nelle zone collinari e che, come si è visto, videro spesso in prima linea gli scrittori stessi, importanti esempi di accoglienza coinvolsero anche l'infanzia e l'adolescenza. Bambini e ragazzi trovarono riparo presso famiglie italiane o famiglie già emigrate, come nel caso dello scrittore naturalizzato francese Georges Arthur Goldschmidt (1928), che ha poi raccontato la sua esperienza, proprio dal punto di vista di un io narrante di età infantile, nell'autobiografia *Vom Nachexil* (2020)[44]. Goldschmidt fu ospite di Otti Binswanger-Lilienthal, la quale come Lucy von Jacobi, aprì una pensione in cui riuscì ad ospitare molti bambini. Ex insegnante di ginnastica, figlia del costruttore Gustav Lilienthal, Otti aveva sposato il germanista Paul Binswanger (1896-1961)[45]. La coppia era legata in amicizia a Karl Wolfskehl, con il quale avrebbe condiviso parte della tappa dell'esilio successiva all'Italia: la Nuova Zelanda.

Come si è cercato di dimostrare attraverso queste brevi incursioni biografiche nelle attività degli esuli dopo l'arrivo in Italia, l'accoglienza favorì gli scambi culturali in esilio e consentì agli scrittori di far arrivare altri scrittori, consolidando rapporti di amicizia già esistenti e creandone di nuovi. Tuttavia, è importante sottolineare che anche le istituzioni presenti sul luogo fornirono in un certo qual modo il loro contributo, nonostante fossero soggette al controllo delle autorità di polizia italiane e tedesche.

Biografische Aufzeichnungen Erna Schirokauers, in DLA, Nachlass Arno Schirokauer, Typoskript, p. 15.

[42] Ivi, p. 4.

[43] W. Hasenclever, Brief an G. Strauss vom 6. März 1939, in DLA, Nachlass Walter Hasenclever. Trad.: Mio caro, mi state davvero a cuore, anche se scrivo solo cartoline.

[44] G.A. Goldschmidt, *Vom Nachexil*, Wallstein, Göttingen 2020.

[45] Binswanger si è occupato di Flaubert, di Wilhelm von Humboldt e del classicismo tedesco. Sulla sua corrispondenza e sul rapporto con Karl Wolfskehl in Nuova Zelanda cfr. F. Voit, *Eine Wiederbegegnung im neuseeländischen Exil. Der Briefwechsel von Karl Wolfskehl mit Otti und Paul Binswanger (1939-1948)*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2014.

1.2 L'accoglienza a Firenze

1.2.1 La Firenze ebraica e le istituzioni del soccorso

Per fronteggiare lo stato di emergenza in cui il governo tedesco aveva posto gli ebrei, ci fu una massiccia mobilitazione internazionale che portò alla formazione di diversi comitati di assistenza. Il 26 aprile 1933 fu lanciato l'appello *Agli ebrei d'Italia*, da parte dell'Unione delle Comunità Ebraiche Italiane, che portò alla costituzione del *Comitato Pro-ebrei di Germania* (1933)[46]. In realtà, i comitati assistevano soprattutto chi era di passaggio e le singole persone con il loro operato si distinguevano all'interno di tali organizzazioni. Nel contesto fiorentino, è bene menzionare il Rabbino Riccardo Pacifici (1904-1945), che si adoperò affinché i profughi trovassero posti di lavoro e che restò in Italia fino alla deportazione. Il soccorso agli ebrei testimoniò l'impegno in questo senso di tante personalità della Firenze ebraica, come anche il Rabbino Nathan Cassuto (1909-1945), medico e figlio dell'ebraista Umberto Cassuto (1883-1951). Dopo un periodo trascorso a Milano, Nathan rientrò a Firenze nel 1942, e ricoprì la cattedra rabbinica anche durante la persecuzione antiebraica in Italia. La scelta di non emigrare fu un vero e proprio gesto di solidarietà e sacrificio, compiuto per sostenere gli ebrei della sua città proprio nella fase più tragica della persecuzione, che ormai aveva coinvolto anche l'Italia[47].

Alcuni degli intellettuali che giunsero a Firenze interagirono con la comunità ebraica presente in città. Karl Wolfskehl, che affermò «Mein Judentum ist mein Deutschtum»[48], in nome di un duplice senso di identità ebraica e tedesca di cui rivendicava la coesistenza, si dedicò allo studio e alla traduzione della letteratura ebraica, sotto la guida del rabbino e docente Isaia Sonne (1887-1960) proprio mentre si trovava a Firenze[49]. Il sodalizio tra lo scrittore e il rabbino vie-

[46] Il resoconto delle attività è documentato in G. Fano, *Cenni sulla Costituzione del Comitato Italiano di Assistenza agli ebrei*, «La Rassegna Mensile di Israel», terza serie, 10/11, 31, 1965, pp. 492-530, <https://www.jstor.org/stable/41282145> (10/2022) e in M. Longo Adorno, *Gli ebrei fiorentini dall'emancipazione alla Shoà*, cit., p. 42. Nacque anche l'associazione DESALEM (Delegazione per l'assistenza degli emigranti ebrei) che operò dal 1938. Entrambe si coordinavano con l'associazione internazionale HICEM (Hebrew Immigrant Aid Society). Cfr. K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., pp. 234-252.

[47] Umberto Cassuto e la moglie riuscirono a emigrare in Palestina nel 1938. M. Longo Adorno, *Gli ebrei fiorentini dall'emancipazione alla Shoà.* cit., p. 93. Cfr. anche I. Zatelli, *Umberto e Nathan Cassuto*, in P.L. Ballini (a cura di), *Fiorentini del Novecento*, vol. 3, Edizioni Polistampa, Firenze 2004, pp. 73-93; I. Zatelli, *Umberto Moshe Dawid Cassuto e la cattedra fiorentina di Lingua e Letteratura Ebraica*, in R. Bonfil (ed.), *Umberto Moshe David Cassuto. Italia*, The Hebrew University Magnes Press, Jerusalem 2007, pp. 43-56.

[48] K. Wolfskehl, Brief an A. Verwey vom 12. Juni 1933, in Id., *«Jüdisch, römisch, deutsch zugleich». Briefwechsel aus Italien 1933-1938*, cit., p. 16. Cfr. anche M. Di Taranto, *«Mein Judentum und mein Deutschtum». Karl Wolfskehl e il sogno della simbiosi ebraico-tedesca*, «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», 2, 2019, pp. 157-171.

[49] F. Voit, *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*, cit., p. 105.

ne ricordato da entrambi nelle lettere, nelle quali si affrontano anche aspetti tecnici della traduzione[50]. Isaia Sonne è una delle personalità che componevano il tessuto culturale di Firenze, sede di una delle più antiche cattedre di Lingua e Letteratura ebraica, istituita proprio durante il Rinascimento[51]. Inoltre, con il rabbino Samuel Hirsch Margulies (1858-1922), Firenze era divenuta anche sede del Collegio Rabbinico Italiano e andava aprendosi sempre più all'ebraismo europeo, che, in qualche modo, si differenziava da quello italiano che, a causa di un'assimilazione più secolarizzata, risentiva meno di problematiche identitarie[52].

Questa Firenze ebraica, dunque, può dirsi composta non solo dalla secolare presenza che arricchiva la vita culturale della città, ma anche da alcune personalità, come Wolfskehl, le quali, pur soggiornando brevemente nella città, vi lasciarono delle tracce e, soprattutto, diedero a loro modo una risposta al dibattitto attraverso opere che sono sicuramente permeate dall'ebraicità dei loro autori. Per di più, ciò si verificava alla luce del dibattito sull'ebraismo, quanto mai complesso nei tempi in cui l'antisemitismo provocava le più spietate conseguenze. Un obiettivo importante, strettamente connesso con i meccanismi di accoglienza, fu infatti proprio quello di salvaguardare l'identità ebraica; risultato possibile attraverso la conservazione della cultura stessa, come continuarono a fare le istituzioni ebraiche a Firenze, anche nei periodi più critici – si veda l'esempio di Nathan Cassuto – tramandando religione e sapere alle future generazioni.

1.2.2 L'accoglienza nelle scuole convitto: Il Landschulheim Florenz

Si sono potute osservare le dinamiche di accoglienza proprio attraverso le singole vicende degli intellettuali, che dimostrano come ci si adoperasse sul luogo per aiutare altri esuli ad arrivarvi o a stabilirvisi. Si è visto come Alfred Neumann ospitasse altri scrittori, i quali a loro volta aprirono altre strutture e ne ospitarono altri, come fece anche Lucy von Jacobi. Si è scritto dell'editore Kurt Wolff, che facilitò l'arrivo di Walter Hasenclever e Georg Strauss a Lastra a Signa, dando loro alloggio a Villa «Il moro». Ma l'accoglienza avveniva anche nelle strutture organizzate e nelle istituzioni. Una delle reti che nacque per offrire soccorso ai migranti fu infatti proprio quella della Firenze ebraica ed è a questa dimensione che si connettono altri meccanismi di cooperazione che videro il coinvolgimento dei più giovani.

[50] K. Wolfskehl, Brief an I. Sonne, o. D., in Id., *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland 1938-1948*, hrsg. von M. Ruben, Lambert-Schneider, Heidelberg-Darmstadt 1959, pp. 157-158. I. Sonne, Briefe an Karl Wolfskehl, 1943, in DLA, Nachlass Karl Wolfskehl.

[51] Sulla cattedra di Lingua e Letteratura Ebraica cfr. I. Zatelli, *Umberto Moshè David Cassuto e l'eredità fiorentina*, in A.M. Piattelli, A. Rofé (a cura di), *Umberto Cassuto maestro di Bibbia nel Paese della Bibbia*, «La Rassegna mensile di Israel», 82, 2-3, 2016, pp. 107-116, <https://www.jstor.org/stable/26660265> (10/2022); I. Zatelli, *Umberto Moshe David Cassuto e la cattedra fiorentina di Lingua e Letteratura Ebraica*, cit., pp. 43-56.

[52] M. Longo Adorno, *Gli ebrei fiorentini dall'emancipazione alla Shoà*, cit., p. 11.

Tali generazioni patirono *in primis* la politica culturale deviata della dittatura repressiva, motivo per cui salvaguardarle divenne per alcuni filantropi un vero obiettivo per contrastare anche le ripercussioni sociali dell'antisemitismo[53]. In questo senso, un fenomeno che interessò anche altre città in Italia fu quello delle scuole convitto per giovani rifugiati. A partire dal 1933, ne sorsero diverse e furono proprio teatro di collaborazione tra reti di soccorso e intellettuali, i quali misero a disposizione, spesso anche allo scopo di trovare un impiego, le loro conoscenze al servizio dell'istruzione[54]. Quella che sorse a Firenze, dapprima a Fiesole e poi a Villa Pazzi, nei pressi di San Miniato al Monte, fu una scuola-convitto: il Landschulheim Florenz. La frequentavano allievi di età compresa tra gli 8 e i 22 anni, con conseguente copertura di più gradi di formazione scolastica. Per l'insegnamento ci si avvaleva sia di testi proibiti in Germania, sia di studiosi e docenti messi al bando per la loro origine ebraica o per la loro attività politico-culturale. Il progetto educativo della scuola nacque con un'impronta democratica e con una certa sensibilità sia verso i bisogni educativi dei singoli allievi sia verso le esigenze dei genitori. Spesso le loro richieste erano condizionate proprio dalle stesse necessità di spostamento che scaturivano dall'emigrazione. Tali richieste, come viene rievocato in quasi tutte le testimonianze, potevano variare anche di continuo, soprattutto nella didattica delle lingue straniere[55].

Fra gli insegnanti si possono rintracciare diverse personalità che arricchirono il contesto culturale fiorentino, tra cui il pubblicista Franz Leppmann (1877-1948)[56] e sua moglie, l'attrice Ida Orloff (1889-1945), molto amica della già citata scrittrice Lucy von Jacobi[57]; il germanista viennese Heinrich Kahane

[53] Non erano solo ebrei-tedeschi a frequentare la scuola, ma anche figli di genitori che rifiutavano di impartire loro un'educazione ariana. Sulle testimonianze cfr. W. Peiser, *Ein Landschulheim für Naziopfer im faschistischen Italien*, Maschinenschriftliches Manuskript, Institut für Zeitgeschichte, München, p. 5; H. Kahane, *The Refugee of the Thirties: A Personal Memoir*, Tennessee Technological University, Cookeville 1986; E.M. Oppenheimer, R.M. Janssen (eds), *Dial 22-0756, pronto: Villa Pazzi: memories of Landschulheim Florenz, 1933-1938*, Ottawa 1997, p. 33. Sulla scuola convitto, in particolare I. Ubbens, *Das Landschulheim Florenz*, in C.-D. Krohn (Hrsg.), *Kindheit und Jugend im Exil. Ein Generationenthema*, Bd. 24, Edition text + kritik, München 2006, pp. 117-134, p. 117.

[54] K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., p. 211. Si ricorda, inoltre, che a Firenze esisteva già una «Scuola tedesca», che negli anni Trenta fu frequentata da diversi figli di ebrei emigrati dalla Germania. Il germanista Arno Schirokauer e sua moglie Erna vi mandarono il figlio Conrad negli anni della loro permanenza a Firenze. E. Schirokauer, *Biographische Aufzeichnungen*, cit., p. 18.

[55] I. Ubbens, *Das Landschulheim Florenz*, cit., pp. 117-134; E.M. Oppenheimer, R.M. Janssen (eds), *Dial 22-0756, pronto: Villa Pazzi: memories of Landschulheim Florenz*, cit., p. 20. Cfr. anche R. Kempner, *Ankläger einer Epoche*, cit., p. 143.

[56] Ritroveremo il nome di Franz Leppmann anche tra gli autori del già citato giornale degli esuli: «Italien Post» (cfr. *Scrittura in esilio* nel presente volume). Ida Orloff era stata una delle attrici dell'*ensemble* di Max Reinhardt, quando fu attivo a Berlino.

[57] Le due amiche si ritrovarono in Italia, ma già si erano incontrate nei teatri viennesi, dove Lucy von Jacobi si formò come attrice prima di trasferirsi a Berlino. Lucy von Jacobi non insegnò mai nel Landschulheim, ma le testimonianze dimostrano come fosse 'simpatizzante'

(1902-1992)[58] con la moglie greca, Renée ‘O Toole-Kahane, docente di inglese, e lo storico Nicolai Rubinstein (1911-2002), anch’egli esule a Firenze[59]. Vi erano, inoltre, gli storici della filosofia Paul Oskar Kristeller (1905-1999) ed Ernst Moritz Manasse (1908-1997)[60], con sua moglie Marianna e, naturalmente, i direttori: lo scrittore Moritz Goldstein (1880-1977), il diplomatico Werner Peiser (1895-1991) – primo fondatore della scuola – e il giurista Robert Kempner (1899-1943), il quale subentrò dopo Goldstein. Ciascuna di queste personalità svolse un ruolo attivo nel contesto culturale dell’esilio e ne fu parte integrante proprio grazie alla scuola-convitto che le riunì sotto la stessa istituzione. Come recita questo annuncio della «Jüdische Rundschau», fra gli insegnamenti impartiti ai discenti dell’istituto, qualora i genitori lo richiedessero, vi erano proprio la lingua e la cultura ebraica[61]:

> Höhere Schule und Internat, oberhalb San Miniato inmitten der toskanischen Landschaft herrlich gelegen, vom Florentiner Dom in 35 Minuten erreichbar, nimmt Knaben und Mädchen im Verantwortungsbewusste Obhut und Erziehung. Unterricht bis zum deutschen und italienischen Abitur. Werkarbeit, Landwirtschaft, Haushaltungslehre, Sport. Neuhebräisch, Judentumskunde. Ärztliche Aufsicht. Gleich monatlich 500 Lire. Villa Pazzi, Pian dei Giullari.[62]

Emerge ancor più l’importanza di materie come «Judentumskunde» e «Neuhebräisch», se si pensa che nel direttivo vi erano lo scrittore Moritz Gold-

della scuola e in contatto con alcuni membri del corpo insegnanti. Cfr. I. Below, *Wege der Professionalisierung*, in Ead. (Hrsg.), *Lucy von Jacobi. Journalistin*, cit., p. 75. Si veda anche il portale *The Bruck Family Genealogy Blog* di R. Bruck, il quale ha ricostruito la storia di parte della sua famiglia di origine ebraico-tedesca. Il padre, il Dott. Otto Bruck, soggiornò dopo il 1933 nei pressi di Fiesole, dove la scuola-convitto per giovani rifugiati ebbe la prima sede e dove stette per un po’ anche Lucy von Jacobi, <https://bruckfamilyblog.com/category/landschulheim-florenz/> (10/2022).

[58] Figlio del drammaturgo austriaco Arthur Kahane (1872-1932), che collaborò a Berlino con Max Reinhardt e con Friedrich Hollaender.

[59] Nicolai Rubinstein fu uno storico del Rinascimento, attivo presso l’Università di Firenze dal 1933 al 1939, anno in cui emigrò a Oxford.

[60] Egli ha lasciato la sua testimonianza nel capitolo intitolato *Recollections concerning the Landschulheim Florenz by Ernst Moritz Manasse*, in E.M. Oppenheimer, R.M. Janssen (eds), *Dial 22-0756, pronto: Villa Pazzi: memories of Landschulheim Florenz*, cit., pp. 99-112.

[61] L’orientalista Franz Rosenthal fu il principale docente di lingua e cultura ebraica. Ivi, p. 67; I. Ubbens, *Das Landschulheim Florenz*, cit., p. 130.

[62] E.M. Oppenheimer, R.M. Janssen (eds), *Dial 22-0756, pronto: Villa Pazzi: memories of Landschulheim Florenz,* cit., p. 11. Trad.: Scuola superiore e convitto, presso San Miniato, situata nel mezzo del paesaggio toscano, raggiungibile in 35 minuti dal Duomo di Firenze, accetta ragazzi e ragazze ai fini di una responsabile custodia e dell’educazione. Lezioni anche di tedesco e italiano. Lavori manuali, agricoltura, economia domestica, sport. Ebraico moderno, Cultura ebraica. Assistenza medica. 500 Lire mensili. Villa Pazzi, Pian dei giullari. In generale, gli annunci per le scuole convitto comparivano regolarmente nei giornali ebraici e – a detta di Kempner – quello di Firenze uscì almeno dieci volte. R. Kempner, *Ankläger einer Epoche*, cit., p. 142.

stein, figura rilevante del dibattito sull'ebraismo tedesco, suo figlio, lo storico Thomas Goldstein (1913-1997), e l'ebraista Franz Rosenthal (1914-2003)[63].

Inoltre, nonostante la scuola fosse ricca di studiosi che non avevano una formazione specifica da insegnanti, vi erano elementi che lasciano pensare a uno stile pedagogico che ancora oggi potrebbe apparire all'avanguardia e ciò accadeva proprio grazie alla stretta combinazione esistente tra materie scolastiche, agricoltura, lavori manuali, sport e arti[64]. La città era infatti già di per sé uno stimolante ambiente di apprendimento che veniva sfruttato a vantaggio degli studenti, sia per la presenza di bellezze artistiche sia per il contatto con la natura che si cercava di privilegiare in ogni modo: «the proper balance of man and nature» era infatti uno dei motti[65].

Il fondatore della scuola, Werner Peiser, era un diplomatico, già esperto di cultura italiana, il quale si ritrovò a emigrare in Italia nel 1933. Nel 1935 subentrò nell'amministrazione Robert Kempner[66], giurista e pubblico ministero durante la repubblica di Weimar, il quale pagò l'aver tentato di processare Hitler per alto tradimento con l'estromissione dal proprio incarico e con la messa al bando per le sue origini ebraiche. Dopo essere stato persino arrestato nel 1935, fu miracolosamente scarcerato e non gli restò altro da fare che lasciare il proprio paese: «Also wurde ich von Herrn Hitler entlassen. Ich ging nicht mehr nach Hause, ich ging ins Ausland» raccontò poi nelle sue memorie del 1983: *Ankläger einer Epoche. Lebenserinnerungen*[67]. Molto ironicamente, Kempner riferisce che, sebbene rischiasse di essere sorvegliato anche all'estero dai nazisti, per essi l'impegno di inseguirlo sarebbe stato eccessivo. Peiser contattò personalmente Kempner e lo invitò a entrare nel direttivo della scuola per amministrarne il bilancio e insegnare la materia Scienze Politiche[68]. Il Ministro della Cultura Giuseppe Bottai, che a sua volta aveva convinto Peiser ad aprire la scuola, sosteneva che a Firenze ci fossero già diversi stranieri e che, proprio per questo, l'istituto non avrebbe avuto problemi a trovare allievi. E in effetti anche per Kempner fu molto facile arrivare in Italia e ottenere il permesso per soggiornarvi[69]. Come riferiscono alcune delle testimonianze raccolte in *Memories of the Landschulheim*

[63] Trad.: Cultura ebraica ed ebraico moderno. Alcuni studenti svolsero proprio grazie alla scuola alcune tappe del percorso religioso ebraico, come il *bar mitzvah*. Testimonianza di Gabriele Schöpflich Ibenigswald, *Personal Recollections*, in E.M. Oppenheimer, R.M. Janssen (eds), *Dial 22-0756, pronto: Villa Pazzi: memories of Landschulheim Florenz*, cit., p. 97.

[64] Si veda il capitolo *Personal Recollections,* in particolare la testimonianza dell'ex allieva Eva Keilson Rennie, ivi, p. 57.

[65] Ivi, p. 11. Trad.: Il giusto equilibrio tra uomo e natura.

[66] Una delle figure giuridiche chiave del Processo di Norimberga, la cui esperienza viene anche trattata nella seconda parte del suo libro di memorie: R. Kempner, *Ankläger einer Epoche*, cit., pp. 251-460.

[67] Ivi, p. 134.

[68] Ivi, p. 140.

[69] *Ibidem*. Fu aiutato in questo proprio da un impiegato che volle ricambiare un po' dell'aiuto ricevuto in precedenza.

Florenz, dal punto di vista degli insegnanti non era affatto facile avere a che fare con ragazzi che avevano i genitori lontani, i quali spesso erano impossibilitati a raggiungerli o all'improvviso non riuscivano più a coprire le spese, per non parlare di quando venivano arrestati. Ciò comportava delle pesanti ripercussioni psicologiche sugli allievi, i quali spesso nella loro percezione di adolescenti sentivano di essere stati abbandonati e a volte provavano persino sensi di colpa[70].

Osservando gli insegnanti, invece, è possibile comprendere come ognuno di essi desse un'impronta particolare all'insegnamento, a seconda della propria formazione. Ad esempio, nel Landschulheim esistevano dei laboratori teatrali proprio perché una delle insegnanti era stata una grande interprete del teatro di Gerhart Hauptmann e aveva collaborato con Max Reinhardt, ovvero Ida Orloff. Grande importanza veniva data anche alle lingue straniere per cui vi erano diversi insegnanti a occuparsi di questa materia e tra di essi comparivano la moglie greca di Heinrich Kahane, Renée O' Toole, e un intellettuale italo-inglese: Paolo Tumiati, affettuosamente ricordato dagli studenti stessi[71].

Naturalmente, anche la lingua italiana aveva molta importanza, soprattutto perché alcuni degli allievi erano poi intenzionati a sostenere l'esame di maturità e fu il caso di Eva Keilson Rennie, una delle poche allieve ad aver lasciato la sua testimonianza proprio in *Memories of the Landschulheim Florenz*. È lei stessa a fornire dettagli sul tipo di insegnamento che si impartiva nella scuola e sul profilo di alcuni insegnanti. Proprio per quanto riguardava l'ammissione alla maturità italiana, uno dei maggiori scogli da superare era il professor Guido Porzio, docente di italiano e latino, che Giorgio Bassani sembra far comparire come personaggio nel romanzo *Il giardino dei Finzi Contini*[72].

Il filosofo Paul Oskar Kristeller, invece, diede alla scuola, per il breve tempo in cui vi insegnò, un'impronta che risentiva dell'umanesimo pedagogico, suo campo d'indagine[73]. Come racconta il germanista austriaco Heinrich Kahane, la sfida per gli studiosi era proprio quella di riuscire a conciliare i loro interessi personali e la loro carriera accademica con la trasmissione delle proprie conoscenze agli allievi:

> The teachers, most of whom well used to the individualism and independence of European Scholars, were forced into the straight jacket of life in a community. There was no salary; room, board and medical care were the only payment. [...]

[70] Cfr. la testimonianza dell'ex insegnante Gabriele Schöpflich Hoenigswald (*Personal Recollections*, ivi, p. 89).

[71] Paolo Tumiati era poco più che ventenne al tempo del Landschulheim Florenz. Era figlio dell'attrice Marylin Beryl Hight e dell'ufficiale italiano Gualtiero Tumiati. Cfr. testimonianza di Eva Keilson Rennie (*Personal Recollections*, ivi, p. 63).

[72] Ivi, p. 21. Guido Porzio compare nei panni del «Professor Ermanno». G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Einaudi, Torino 1962, p. 33.

[73] Ivi, p. 37. Cfr. anche P.O. Kristeller, *Renaissance Thought: The Classic Scholastic and Humanistic Strains*, Harper & Brothers, New York 1961.

As to our CV, we created by trial and error, a blending of the German humanistic tradition and the requirements of a new life.[74]

Alla trasmissione di quella che Kahane chiama «German humanistic tradition», che si concentrava proprio sullo studio di opere di autori come Goethe e Winckelmann, si univano anche attività laboratoriali soprattutto legate al teatro. Furono tali attività che permisero di trasmettere agli allievi anche il pensiero e le opere di autori esiliati come Thomas Mann, Rainer Maria Rilke e Stefan Zweig, che spesso venivano trattati attraverso le drammatizzazioni condotte dagli studenti, sotto la guida di Ida Orloff[75].

Alla luce dell'indirizzo pedagogico brevemente accennato, dell'eterogeneità degli insegnanti e della loro posizione culturale e politica, assolutamente contrastante con quella del nazionalsocialismo, sorge spontaneo chiedersi come potesse resistere una scuola del genere sotto il controllo che una delle sedi del partito nazionalsocialista all'estero esercitava a Firenze, non solo sui singoli espatriati ma anche sulle istituzioni, come nel caso del Kunsthistorisches Institut e di Villa Romana (§1.2.3). Spesso fu proprio la collaborazione con le autorità locali, che si mostrarono sempre simpatizzanti verso la scuola, a consentire a questa istituzione di resistere. Inoltre, non va dimenticata la legittimazione che questo istituto otteneva grazie al *placet* di Giuseppe Bottai e Giovanni Gentile[76]. Vi erano poi anche delle istituzioni religiose che operarono quasi nella stessa linea in cui avevano operato le reti del soccorso ebraico, ed è il caso proprio delle forze messe in atto da alcuni esponenti del cattolicesimo. È per questo che si ricorda sempre l'operato del cardinale Elia Dalla Costa (1862-1961), il quale, oltre ad essersi prodigato per gli ebrei di Firenze, fece anche in modo di esercitare la sua influenza affinché la scuola resistesse per quei pochi anni[77].

È bene sottolineare come anche alcuni esponenti della cultura interagissero con la scuola: non solo gli scrittori che abbiamo appena nominato, ma anche alcune personalità locali. A questo proposito, va senz'altro menzionato l'editore Leo Samuel Olschki, il quale cercò di finanziare con i suoi profitti alcune strutture

[74] Ivi, p. 28. Trad.: Gli insegnanti, molti dei quali erano avvezzi all'individualismo e all'indipendenza tipici degli studiosi europei, furono costretti nell'angusto spazio di una vita comunitaria. Non c'era salario; alloggio, vitto e spese mediche erano l'unico compenso. […] Quanto al nostro curriculum, andando a tentativi, creammo un'unione tra la grande tradizione umanistica tedesca e le esigenze di una nuova vita. Cfr. anche H. Kahane, *The Refugee of the Thirties: A Personal Memoir*, cit., pp. 8-17.

[75] *Ibidem*.

[76] K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., p. 207; I. Ubbens, *Das Landschulheim Florenz*, cit., p. 118; E.M. Oppenheimer, R.M. Janssen (eds), *Dial 22-0756, pronto: Villa Pazzi: memories of Landschulheim Florenz*, cit., p. 38.

[77] Sull'operato del cardinale Elia Dalla Costa cfr. M. Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., p. 175; M. Longo Adorno, *Gli ebrei fiorentini dall'emancipazione alla Shoà*, cit., p. 66; K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., p. 135 e anche i saggi contenuti in F. Cavarocchi, E. Mazzini (a cura di), *La Chiesa fiorentina e il soccorso agli ebrei. Luoghi, istituzioni, percorsi (1943-1944)*, Viella, Roma 2018.

per il Landschulheim Florenz; nonché il figlio Leonardo (1885-1961), studioso di filologia romanza, che per un periodo fu anche docente di italiano nella scuola[78].

1.2.3 Gli istituti legati all'arte

Se da un lato va sottolineata la profonda insicurezza determinata dall'accoglienza in un paese già dittatoriale, dall'altro, vanno evidenziati gli sforzi fatti da chi si adoperò per soccorrere gli stranieri in fuga, nella dimensione privata come in quella pubblica. In quest'ultimo caso, chi ricopriva cariche di direzione poteva ritrovarsi nella scomoda posizione di dover difendere le persone e i beni culturali stessi[79], come dimostrano due istituzioni cardine del contesto storico-artistico fiorentino: Villa Romana e il Kunsthistorisches Institut in Florenz[80].

Villa Romana, inaugurata dal pittore Max Klinger nel 1904, sovvenzionava un premio per artisti, i quali avrebbero così avuto diritto a una residenza annuale nell'istituto[81]. Durante la fase della direzione del pittore tedesco Hans Purrmann (1880-1966), che durò dal 1935 al 1939, agli artisti tedeschi di origine ebraica fu consentito di frequentare la villa, nonostante nella fondazione che la sosteneva vi fossero membri del *Propagandaministerium*. Anzi, fu proprio ebreo uno dei membri più attivi di Villa Romana: il pittore tedesco Rudolf Levy (1875-1944), amico anche di Hasenclever[82].

Questa istituzione fu molto dedita all'accoglienza di artisti e scrittori esiliati, come appare rintracciabile attraverso alcuni resoconti. Nel 1936, ad esempio, la scultrice Emy Roeder (1890-1971) vinse il Premio di Villa Romana, per poi essere subito contraddistinta come artista 'degenerata', motivo per cui restò in Italia, dove riuscì a vivere – non essendo ebrea – fino al 1945. Purrmann, d'altronde, era strettamente in contatto con diversi esuli di Firenze e sembra che abbia facilitato l'ingresso e la permanenza in Italia di Monika Mann[83].

Hans Purrmann era molto vicino a Friedrich Kriegbaum, il quale, da direttore del Kunsthistorisches Institut in Florenz, era, invece, ben più legato agli ambienti accademici. Non a caso fu amico di una delle più illustri presenze ebraiche di Firenze, lo storico dell'arte americano Bernard Berenson (1865-1959)[84]. I due

78 K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., p. 213.

79 Proprio alla morte di Kriegbaum, quando Heydenreich divenne direttore, il patrimonio dell'istituto fu trasferito in Germania. H.W. Hubert, *Das Kunsthistorische Institut in Florenz. Von der Gründung bis zum hundertjährigen Jubiläum (1897-1997)*, Il ventilabro, Firenze 1997, p. 69.

80 P. Kuhn, *Refugium Villa Romana*, cit., p. 50.

81 C. Vitale, *Artiste tedesche a Firenze attorno a Villa Romana*, in M.C. Mocali, C. Vitale (a cura di), *Cultura tedesca a Firenze: Scrittrici e artiste tra Otto e Novecento*, cit., pp. 235-247.

82 Se ne ha prova grazie a una lettera in cui Hasenclever suggerisce R. Levy come punto di riferimento per gestire l'invio di denaro dall'estero, una questione alquanto difficoltosa per chi espatriava. W. Hasenclever, Brief an G. Pink vom 24. Mai 1938, in Id. *Briefe 1933-1940*, cit., p. 160.

83 P. Kuhn, *Refugium Villa Romana. Hans Purrmann in Florenz 1935-1943*, cit., p. 140.

84 Kriegbaum fu molto attento affinché Berenson, che restò a Firenze, riuscisse a rimanere incolume. M. Krell, *Das alles gab es einmal*, pp. 169-170.

direttori furono sempre in contatto, sia per la collaborazione dei loro rispettivi istituti, sia perché erano legati in amicizia. La conferma di ciò proviene anche da un loro stretto amico, Max Krell, che dedica a Kriegbaum un intero capitolo nelle sue memorie, *Das alles gab es einmal* (§3.1)[85]. Friedrich Kriegbaum fu chiamato a dirigere il Kunsthistorisches Institut in Florenz nel 1935. Si trattava di un'istituzione tedesca, presente in Italia dal 1897, dedita allo studio e alla ricerca nella storia dell'arte, che accoglieva periodicamente borsisti e ospitava diversi ricercatori. Tra i frequentatori del Kunsthistorisches Institut si possono rilevare nomi come il già citato scrittore Alfred Neumann, ma anche il collezionista Curt von Faber du Faur[86].

Kriegbaum si ritrovava di frequente a dover scendere a compromessi con le autorità tedesche[87]. Le manifestazioni culturali e gli eventi a esso legati, così come i borsisti e gli studiosi stessi, venivano controllati assiduamente, in particolare con l'avvicinarsi della visita di Stato di Hitler del 9 maggio 1938, fase in cui si intensificò la collaborazione tra le autorità italiane e quelle tedesche. È stato rilevato come l'Istituto fosse fortemente coinvolto in tale evento e il direttore Friedrich Kriegbaum fu responsabile proprio di condurre Mussolini e Hitler attraverso i monumenti più simbolici della città, tra cui Palazzo Pitti e gli Uffizi[88]. Già prima del 1938 vi era stato l'allontanamento di alcuni intellettuali dalla cerchia dell'istituto. Ulrich Middeldorf (1901-1993), ad esempio, studioso di arte che aveva contribuito all'evoluzione del patrimonio fotografico, aveva lasciato la propria posizione di responsabile della fototeca del Kunsthistorisches per emigrare negli Stati Uniti, naturalmente dietro ragioni politiche[89]. In questo senso,

[85] Max Krell, Friedrich Kriegbaum e Hans Purrmann si rifugiarono insieme nella stessa casa anche durante i bombardamenti del 1943, tuttavia Kriegbaum morì lo stesso sotto le bombe, poiché si recò fuori per una visita. H.W. Hubert, *L'Istituto Germanico di Storia dell'arte a Firenze*, in *Das Kunsthistorische Institut in Florenz. Von der Gründung bis zum hundertjährigen Jubiläum (1897-1997)*, cit., p. 69.

[86] Cfr. Kunsthistorisches Institut in Florenz (d'ora in poi KHI), Registri d'ingresso del 1931 e del 1932.

[87] Alcuni documenti provenienti dal Nachlass Kriegbaum mostrano come il direttore si destreggi tra richieste di permessi, che ormai dal 1937 devono essere inoltrate direttamente al Consolato, e pressioni da parte di organi della propaganda tedesca all'estero, come l'«Italien-Beobachter», che gli richiedono di collaborare al fine di far risaltare l'interesse di Hitler per l'arte. Cfr. lascito di Friedrich Kriegbaum (Nachlass Kriegbaum) presso l'Archivio storico del Kunsthistorisches Institut in Florenz: KHI Krieg A, I, U74 e U86.

[88] In quel periodo, il direttore di Villa Romana, Hans Purrmann, fu arrestato perché considerato in passato esponente dell'arte degenerata, dunque non degno – pur non essendo ebreo – di accompagnare il Führer e il duce nella visita. Una mappatura dettagliata del tour è reperibile all'interno del volume *La primavera violentata. 9 Maggio 1938*, a cura di L. Brogioni, G.M. Manetti, Servizio Biblioteche P.O. Archivi e collezioni librarie storiche. In particolare, si veda il saggio di A. Spagnolo Stiff, *L'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze tra due dittature. Il caso del saggio di Werner Haftmann per la visita del Führer*, pp. 77-88, p. 77.

[89] Middeldorf raggiunse gli Stati Uniti, dopo aver ottenuto la raccomandazione del mecenate Bernard Berenson. K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., p. 495. Middeldorf era un profondo ammiratore del poeta Karl Wolfskehl (§2.3). Cfr. P. Collini, *Eine Florentinisch-Romische*

proprio l'Istituto ci consente di osservare come l'avvicinamento tra la cultura italiana e tedesca si andò intensificando dopo il 1935 e, guardando al fenomeno dal punto di vista delle manifestazioni pubbliche, è possibile notare come anche gli eventi culturali andassero nella direzione di esaltare in qualche modo la cultura tedesca, escludendo alcune componenti, troppo vicine a quella ebraica[90].

In questo clima, sempre più teso per i meccanismi di controllo del partito nazionalsocialista, quello che poterono fare personalità come Kriegbaum e Purrmann, il quale addirittura fu arrestato e mai sarebbe stato preso in considerazione come cicerone per il tour del Führer, fu proprio condurre un'attività di mediazione e protezione nei limiti del possibile delle personalità da salvaguardare e delle opere d'arte stesse[91].

Fig. 1 – Hans Purrmann, *Villa Romana*, 1938, Collezione privata.
Riproduzione autorizzata

Girlande: unbekannte Briefe von und an Karl Wolfskehl in Italien 1933-1934, in D. Di Maio, G. Pelloni (Hrsgg.), *«Jude, Christ und Wüstensohn». Studien zum Werk Karl Wolfskehls*, Hentrich & Hentrich, Leipzig 2019, pp. 51-59, p. 54.

[90] Il lascito di Kriegbaum (Nachlass Kriegbaum), nella parte relativa alla corrispondenza del direttore durante gli ultimi anni Trenta, mostra una crescente attività di organizzazione di eventi incentrati sul barocco tedesco.

[91] A. Spagnolo Stiff, *L'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze tra due dittature. Il caso del saggio di Werner Haftmann per la visita del Führer*, cit., p. 77.

1.3 Intellettuali stranieri e fascismo

Gli arresti di massa dovuti alla visita di stato di Hitler appaiono come una misura in forte contrasto con il clima permissivo di accoglienza che aveva portato all'arrivo di stranieri nel 1933. Ciò fa emergere la complessità del rapporto tra i rifugiati e le autorità di governo, motivo per cui è bene affrontare anche l'aspetto della relazione degli intellettuali con il luogo di esilio, che in Italia presenta senz'altro una maggiore complessità, a causa del governo dittatoriale. Vi erano infatti delle condizioni che consentivano la permanenza degli stranieri in Italia e sebbene nel 1933 il governo non fosse ancora impegnato nella 'difesa della razza', era fondamentale che i rifugiati non dimostrassero di condurre alcuna attività politica, «né contro il regime italiano né contro quello germanico»[92]. Gli ebrei tedeschi che avevano sostenuto la Repubblica di Weimar, ad esempio, non erano benvisti[93]. Tantomeno lo erano quelle forme di adesione al socialismo che avevano causato l'allontanamento di tanti intellettuali italiani, come Ignazio Silone, ad esempio.

Almeno fino al 1938, dunque, era possibile condurre una vita relativamente tranquilla in Italia, rinunciando all'espressione pubblica del pensiero politico. Una testimone del tempo, Otti Binswanger-Lilienthal, ribadisce questo concetto nella sua autobiografia *Der Albatros*: «So wurde für uns der Faschismus nur in seinen Randerscheinungen sichtbar, die Italiener waren von dieser Staatsform nicht so besessen wie die Deutschen. Rassendiskrimination war hier unbekannt, Kritik und Opposition angesehener Intellektueller konnten sich in dieser Zeit noch bemerkbar machen»[94]. A questa affermazione, poi, l'autrice acclude l'esempio di Benedetto Croce, il quale, nonostante la sua posizione contraria al fascismo non fu perseguitato, ma ad ogni modo, per gli stranieri in Italia esporsi politicamente costituiva una mossa altamente rischiosa.

A questo proposito, è possibile riscontrare come molti romanzieri in esilio abbiano scelto, forse proprio per ragioni di sicurezza, di interpretare l'attualità contemporanea attraverso argomenti di interesse storico, soprattutto di epoche

[92] Appello del Segretario degli Esteri Flavio Suvich, del 13 aprile 1933. K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit. p. 35. Mussolini rassicurò gli stranieri e ciò emerge nell'intervista concessa a Emil Ludwig, che confluì in E. Ludwig, *Colloqui con Mussolini*, Mondadori, Milano, 1932, p. 71.

[93] Anche una passata adesione alla repubblica di Weimar poteva portare i tedeschi soggiornanti in Italia a essere 'osservati' dal Regime. K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit. p. 59. Ciò valeva anche per il controllo del Partito Nazionalsocialista che, come vedremo più avanti, determinava in base a tali criteri l'eleggibilità degli esponenti delle istituzioni tedesche trapiantate in Italia e, nel caso della nostra analisi, a Firenze.

[94] O. Binswanger-Lilienthal, *Der Albatros. Ein Weg durch die Zeit. Jugend in Berlin – Leben in der Emigration*, hrsg. von F. Voit, mit einem Essay von L.K. Wittmann, Metropol Verlag Berlin 2011, p. 100. Trad.: Così per noi il fascismo era visibile solo nei suoi aspetti marginali, gli italiani non erano comunque invasati da questa forma di governo come i tedeschi. La discriminazione razziale qui era sconosciuta, la critica e l'opposizione degli intellettuali noti potevano ancora palesarsi.

diverse da quella che l'autore stava vivendo[95]. Uno degli scrittori che raggiunse Firenze nel 1933, Alfred Neumann, pubblicò, in gran parte durante l'esilio italiano, la trilogia di romanzi storici dedicati alla figura di Napoleone III: *Neuer Cäsar* (1934), *Kaiserreich* 1936 e *Die Volksfreunde* (1940)[96]. Ed era stato proprio lui ad affermare «Der Mensch ist wichtiger als die Zeit», ossia che il contesto storico non era che funzionale alla rappresentazione delle manifestazioni del singolo individuo. Manifestazioni che sembrano essere universali e senza tempo[97]. Se in Italia la presenza dell'autore nei dibattiti politici era pressoché inesistente, va ribadito che Neumann arrivò a trattare argomenti come quello della resistenza culturale contro il nazismo, ma ciò avvenne proprio quando si trovava già in America[98].

D'altronde, non era di certo possibile trattare apertamente di argomenti politici e anche minare apertamente la credibilità del 'regime germanico' costituiva un pericolo. Walter Hasenclever, autore del già citato gruppo di scrittori che risiedeva a Lastra a Signa, era sicuramente il più politico degli autori qui presentati, ma non espresse questo carattere nelle opere dell'esilio, se non quando lasciò l'Italia e compose *Konflikt in Assyrien* (1838) (§2.4.1). Già ancor prima di venire in Italia si era espresso nei riguardi del fascismo, affidando la critica alla politica a lui contemporanea a un personaggio storico, cronologicamente distante dal Duce ma che costituisce, grazie alla costellazione di figure ideata dall'autore, un parallelismo piuttosto evidente con Mussolini: Napoleone Bonaparte. In *Napoleon greift ein* (1929), era riconoscibile una critica all'ideologia fascista[99], come Hasenclever stesso afferma durante una conversazione radiofonica con il critico e amico Kurt Pinthus, che confluì nello scritto *Komödie als Zeitkritik* (1930):

> PINTHUS Aber in Ihrem Stück wird ja auch Mussolini seiner Hosen und damit seiner Bedeutung beraubt. Wenn Sie in komödienhafter Form solche Attacken gegen Politiker und Staaten ausführen, so wünsche ich Inen nur, daß sie mit ihrer neuen Komödie nicht das Auswärtige Amt gegen sich aufbringen, so wie Sie mit ihrer vorigen Komödie «Ehen werden im Himmel geschlossen».
> HASENCLEVER Schließlich ist Mussolini nicht der liebe Gott, wenn auch der Faschismus für manche die Bibel ist.[100]

[95] S. Thielking, *Roman*, in C.-D. Krohn, P. Gerhard, P. von zur Mühlen, *et al.* (Hrsgg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Primus Verlag, Darmstadt 1998, pp. 1072-1087, p. 1072.

[96] *Neuer Caesar* fu tradotto in otto lingue, italiano compreso, tant'è che uscì nella celebre collana *Medusa* di Mondadori. A. Neumann, *Neuer Caesar*, Verlag Allert de Lange, Amsterdam 1936. Trad. di A. Oberdorfer, *L'imperatore. Romanzo*, Mondadori, Milano-Verona 1938.

[97] A. Neumann, *Zu meinem Roman um den dritten Napoleon*, «Jahrbuch» 1934-1935, Verlag Allert de Lange, Amsterdam, pp. 41-45, 45. Cfr. anche K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., pp. 412-413.

[98] Con il romanzo *Es waren ihrer sechs*, Alfred Neumann racconta, infatti, la nascita del movimento «Weiße Rose», fiore all'occhiello della resistenza pacifica attuata tramite diffusione di messaggi antidittatoriali e inneggianti alla libertà.

[99] Cfr. B. Kasties, *Walter Hasenclever. Eine Biografie der deutschen Moderne*, cit., p. 262.

[100] W. Hasenclever, K. Pinthus, *Komödie als Zeitkritik,* Zwiegespräch mit W. Hasenclever im Berl. Rundfunk, 20. April, in Id., *Kleine Schriften*, hrsg. von C. Brauer, D. Witte, *Sämtliche*

Oltre a nominare Mussolini con atteggiamento critico in diversi *feuilleton*, Walter Hasenclever soleva scherzare sulla figura del dittatore anche nelle lettere, definendolo in tanti modi, fra i quali vi era l'appellativo di «gangster italiano»[101]. Nel marzo del 1939, pur avendo lasciato già l'Italia sull'onda del crescente antisemitismo, il drammaturgo era convinto che i discorsi del Duce non minacciassero guerra; tuttavia, era consapevole del fatto che tante parole del capo del governo potevano anche essere frutto di 'manovre' atte a tener buona la Francia[102]. Ad ogni modo, era soprattutto l'imperialismo coloniale il pretesto più impiegato da chi sbeffeggiava il duce. Di contro, Hitler venne definito dallo stesso Hasenclever una «Primadonna»[103], a rimarcare proprio la risaputa rivalità fra i due dittatori. E fu proprio questo il motivo che portò molti a convincersi di non rischiare troppo restando in Italia, appunto perché il noto attrito tra i due dittatori in qualche modo li rassicurava, e dunque li induceva a escludere l'eventuale diffusione di ondate di antisemitismo in Italia. Così confessò infatti Hasenclever a Max Krell: «Dachten Sie, mich schreckt Mussolini? Ich beobachte die Italiener. Sie wissen, daß er halb verrückt ist, aber nicht so wie der andere in Berlin»[104].

In un certo senso, regnava una sorta di ottimismo, dovuto probabilmente al permesso di raggiungere il paese e, per questo motivo, per molti fu devastante fare i conti con i provvedimenti presi, a partire dagli arresti in occasione della visita di stato fino ad arrivare alle Leggi Razziali. Anche il poeta Karl Wolfskehl si era espresso inizialmente in maniera non troppo negativa verso il duce, ma provò una grande delusione nel constatare gli arresti che avvennero prima del maggio 1938[105]. La percezione dell'ambiente fiorentino da parte di molti intellettuali emigrati, come più volte ha puntualizzato Robert Kempner, era quello di una città che manteneva il proprio cosmopolitismo e che per questo appariva a molti esuli come una città poco intaccata dal fascismo[106]. Non a caso Max Krell

Werke, Bd. 5, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1994, pp. 332-344. Trad.: PINTHUS Ma nella Sua pièce Mussolini viene veramente derubato sia dei pantaloni che della sua importanza. Se lei indirizza attacchi del genere ai politici e allo stato in forma comica allora posso solo augurarle che nella Sua nuova pièce non sollevi il Ministero degli Esteri contro di sé, come ha fatto nella Sua commedia precedente *Ehen werden im Himmel geschlossen*. HASENCLEVER Alla fine Mussolini non è Dio, anche se il fascismo per molti è Bibbia.

[101] W. Hasenclever, Brief an G. Schairer vom 28. März 1939, in Id., *Briefe 1933-1940*, cit., p. 284. Sembra che anche Moritz Goldstein avesse sottovalutato in modo scherzoso la pericolosità del fascismo. I. Ubbens, *«Aus meiner Sprache verbannt». Der Journalist und Schriftsteller Moritz Goldstein im Exil*, De Gruyter, Berlin 2002, p. 32.

[102] *Ibidem*.

[103] P. Hasenclever, Brief an W. Hasenclever vom 9. Februar 1936, in W. Hasenclever, *«Ich hänge, leider, noch am Leben». Briefwechsel mit dem Bruder*, hrsg. von B. Kasties, Wallstein Verlag, Göttingen 1997, pp. 70-71.

[104] M. Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., p. 165. Trad.: Pensate che mi spaventi Mussolini? Io osservo gli italiani. Lo sapete che è mezzo matto, ma non come quell'altro a Berlino.

[105] F. Voit, *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*, cit., p. 202.

[106] «Vom Faschismus wenig angerührt» (trad.: Poco intaccata dal fascismo). M. Mann, *Vergangenes und Gegenwärtiges*, cit., p. 94.

si espresse dicendo: «Es war nie eine *città faszistissima*»[107]. Dunque, in parte per l'ambiente che respiravano nella città, in parte perché di fatto gli stranieri di cui qui si parla furono bene accolti, è facile che non si trovino troppi accenni di critica verso il regime.

Quel poco di critica politica, spesso attuata in forma satirica, fa sì che il rapporto con il potere possa essere inquadrato nelle forme di resistenza che coinvolsero l'avvicinamento alla cultura tedesca di matrice ebraica. Di grande interesse, a questo proposito, sono i carteggi di una delle più grandi intellettuali e traduttrici del Novecento italiano: Lavinia Jollos-Mazzucchetti (1889-1965). Quello che lei stessa definì l'atto «di servire la causa della libertà e bollare la barbarie»[108] trova le prove della sua esistenza proprio negli scambi epistolari che la studiosa e traduttrice intrattenne con tanti scrittori tedeschi in esilio, come Thomas Mann, Stefan Zweig e Franz Werfel, che lei stessa contribuì a far conoscere in Italia attraverso la collana *Narratori Nordici*[109]. Per di più, si trovò in Toscana proprio durante gli anni in cui vi risiedevano alcuni autori dell'esilio italiano[110], come Alfred Neumann, per il quale Mazzucchetti provava un'enorme stima: «wie viele gute menschliche Gespräche hatte ich mit Alfred Neumann…»[111]. Il concetto di rinnovato umanesimo su cui si fondava questa resistenza intellettuale, era sostenuto dalla circolazione dei testi letterari e dal dialogo tra i loro stessi autori. Ciò motivò quel profondo riconoscimento che alcuni pensatori italiani, come Benedetto Croce, sentirono di dover tributare proprio agli autori ebrei-tedeschi:

> Denn jeden Tag entdecken wir neue Juden in Personen, die wir bis dahin für Deutsche ansahen, weil sie auf Deutsch schrieben. Überflüssig hinzufügen, daß die Männer, die dem Wahren und Schönen dienten und die wir dafür bewunderten, weder Juden noch Deutsche waren und daß ihr Werk seinen Ursprung nicht in ihrer Nationalität hatte, sondern in ihrem gemeinsamen Menschsein: jenem Menschsein, das heute in ihnen, und um ihretwillen in uns allen, beleidigt wird.[112]

[107] M. Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., p. 165.

[108] E. Mazzetti, *I carteggi di Lavinia Mazzucchetti con Thomas Mann, Hans Carossa e Gerhardt Hauptmann. La soddisfazione "di servire la causa della libertà e bollare la barbarie" e la fuga dalla realtà*, in A. Antonello, M. Sisto (a cura di), *Lavinia Mazzucchetti. Impegno civile e mediazione culturale nell'Europa del Novecento*, cit., pp. 91-116.

[109] Collana della casa editrice Sperling & Kupfer.

[110] Lavinia Mazzucchetti possedeva una villa proprio a Poveromo, presso Marina di Massa.

[111] L. Jollos-Mazzucchetti, *Geschmuggelte Freundschaften*, in Ead., *Italienische* Resistenza *und geistiges Deutschland*, Classen Verlag, Hamburg 1966, pp. 9-24, p. 14. Trad.: Quanti bei discorsi ho fatto con Alfred Neumann …

[112] B. Croce, *Kritische Bemerkung*, in L. Jollos-Mazzucchetti (Hrsg.), *Italienische Resistenza und geistiges Deutschland*, cit., pp. 40-41. Trad.: E ogni giorno scoprivamo nuovi ebrei in persone che prima di allora avevamo visto come tedeschi, visto che scrivevano in tedesco. Inutile aggiungere che questi uomini erano al servizio del vero e del bello e che proprio per questo li ammiravamo, non erano né ebrei né tedeschi e le loro opere non traevano origine dalla

Tra chi sposò la loro causa va ricordato, infatti, proprio Croce, che contribuì a questa resistenza intellettuale esercitando tutta la sua possibile influenza, in particolar modo, in favore di scrittori agli albori della carriera. Tuttavia, tale clima di dialogo culturale non coinvolgeva solo l'antifascismo. Fra gli scrittori che Croce difendeva ad esempio, vi era anche Rudolf Borchardt, la cui posizione politica è difficile da inquadrare e non si può nascondere che egli subisse il fascino di Mussolini, il quale, per un autore dalle tendenze monarchiche, incarnava alcuni ideali di condottiero politico[113]. Rudolf Borchardt tentò di compiacere il Duce chiedendogli udienza e quando la ottenne lo omaggiò con la sua versione tedesca della *Divina Commedia* (*Dantes Commedia Deutsch*) proprio durante la visita[114]. La traduzione era sicuramente un mezzo di avvicinamento tra la cultura tedesca e quella italiana e dunque alcuni intellettuali traducevano anche per guadagnarsi il consenso del governo. Non stupisce, dunque, che tra di essi, vi fossero autori con una profonda conoscenza della lingua e della cultura italiana. Vi furono infatti degli incontri tra Mussolini e alcuni intellettuali tedeschi, i quali si presentarono a lui all'inizio del 1929. Tra di essi compaiono anche il drammaturgo tedesco Gerhardt Hauptmann (1862-1946) nonché gli ebrei-tedeschi Rudolf Borchardt ed Emil Ludwig (1881-1948). Alcuni di questi autori, in visita o già residenti in Italia – come Borchardt e Ludwig –, finirono proprio per questo motivo nel mirino dello scrittore satirico Kurt Tucholsky, il quale li menzionò in tono canzonatorio in un *couplet* del 1929:

> Er nimmt das Geld von seinem Land
> und spuckt dem Geber auf die Hand.
> Gut leben. Mit Cliquen intrigieren.
> Die Republikaner sabotieren.
> Auf den Arbeiter pfeifen. Zum Rennen gehn.
> Die Welt durch ein Monokel sehn.
> Uns überall schaden, dass es so knallt –:
> das tut jener für sein Gehalt [...].[115]

loro nazionalità bensì dalla loro umanità, quella stessa umanità che oggi in loro stessi, e di conseguenza anche in noi, viene offesa.

[113] J.M. Fischer, *«Deutschland ist Kain». Rudolf Borchardt und der Nationalsozialismus*, in *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, hrsg. von E. Osterkamp, De Gruyter, Berlin 1997, pp. 386-398, p. 392.

[114] R. Borchardt, *Dantes Commedia Deutsch*, in Id., *Gesammellte Werke in Einzelbänden*, hrsg. von M.L. Borchardt unter Mitarbeit von E. Zinn, U. Ott, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1967.

[115] K. Tucholsky (Theobald Tiger), *Guter Neurath ist teuer,* «Die Weltbühne», 21. Mai 1929, 25, Athäneum Verlag, Königstein 1978, p. 778. Trad.: Si prende i soldi dal suo paese / sputando in mano a chi glieli dona. / Bella la vita. A fare intrighi con le combriccole, / sabotare i repubblicani. / infischiarsi dei lavoratori e andare alle corse. / Vedere il mondo dal binocolo. / Danneggiarci ovunque possa, ecco che fa per il suo stipendio [...] In questo *couplet*, il cui titolo allude al Ministro degli Affari Esteri Konstantin Freiherr von Neurath, Tucholsky rimprovera ad alcuni autori tedeschi di condurre un'esistenza decadente e disinteressata verso il

Nel perfetto stile delle sue canzoni, lo sbeffeggiamento espresso da Kurt Tucholsky in questo *couplet* ha lo scopo di ridicolizzare quelli che riteneva essere intellettuali non interessati al popolo, bensì al riconoscimento personale e all'approvazione dei leader politici[116]. E al di là della visione critica dell'autore, ciò induce a riflettere sulla possibilità che la percezione del duce da parte di alcuni intellettuali tedeschi potesse anche non essere negativa e, come già accennato, molti tra coloro che si trovavano in Italia tentavano di entrare nelle grazie del capo del governo. A questo proposito, proprio la traduzione veniva spesso strumentalizzata, come dimostra la *Dantes Commedia Deutsch* di Borchardt. Alcune personalità, addirittura, si vantavano di aver messo la propria arte di traduttori al servizio di Mussolini[117]. Spesso, come nel caso di Rudolf Borchardt, si trattava di intellettuali dalle tendenze fortemente conservatrici, ma in Germania dopo l'ascesa di Hitler non c'era posto né per i conservatori né per i reazionari qualora essi fossero di origine ebraica. Proprio per questo motivo, Rudolf Borchardt, che tanto si era dichiarato devoto al paese che lo ospitava, perse progressivamente anche la considerazione che era riuscito a raggiungere nell'Italia che caldamente lo aveva accolto. Ne era perfettamente consapevole quando rifiutò l'invito di Benedetto Croce a far tradurre le proprie opere, ribadendo che la fine degli anni Trenta non corrispondeva più a un 'buon momento' per i tedeschi in Italia[118].

1.4 La fine del rifugio 'precario'

> Der Abschied von Florenz war tränenreich. Die wenigen Menschen, darunter auch ital. Juden, die sich während der letzten schweren Wochen an uns angeschlossen, um nicht zu sagen, angeklammert hatten, überschütteten uns mit so viel Liebe, daß wir doppelt traurig abfuhren. Alle diese Menschen ließen wir in tiefer Verzweiflung zurück.[119]

proprio popolo. Cfr. P. Sprengel, *Rudolf Borchardt: der Herr der Worte. Eine Biographie,* Beck, München 2015, pp. 353-354.

[116] In realtà Gerhart Hauptmann, in qualità di vincitore del Premio Nobel (1912) era stato invitato da Gabetti e Gentile a intervenire all'Istituto di Studi Germanici per la fine di marzo del 1933, ma il drammaturgo declinò l'invito, riferendo sia di essere oberato di impegni sia di non essere propenso a tenere un discorso sulla figura di Wagner come genio musicale. G. Hauptmann, Brief an G. Gabetti vom 29. Januar 1933, in P. Sprengel, *Reden in Rom 1933/1934: Gerhart Hauptmann und Rudolf Borchardt im Schnittpunkt von Kulturaustausch und Politik,* mit einer Briefdokumentation, «Germanisch-romanische Monatsschrift», 68, 4, 2018, pp. 405-427, p. 418; cfr. anche P. Sprengel, *Rudolf Borchardt: der Herr der Worte. Eine Biographie,* cit., p. 408.

[117] W. Reich, *Wie ich Mussolinis Übersetzer wurde*, «Italien-Post», 7, 1935, p. 1.

[118] R. Borchardt, Lettera del 13 agosto 1924 a Benedetto Croce, in Id., *Carteggio Croce-Borchardt*, a cura di E. Cutinelli-Rèndina, Società Editrice il Mulino, Bologna 1997, p. 13. Si veda anche §1.2.

[119] G. Strauss, Brief an W. Hasenclever vom 9. Februar 1939, in DLA, Nachlass Walter Hasenclever. Trad.: L'addio a Firenze fu pieno di lacrime. Quei pochi, tra cui anche gli ebrei italiani, che durante le dure ultime settimane si strinsero - per non dire si aggrapparono - a

Con queste parole lo scrittore Georg Strauss ricorda la tristezza che provò durante la partenza dalla località di Lastra a Signa, dove si era rifugiato per due anni, lasciando intuire la solidale cooperazione che esistette tra ebrei italiani e tedeschi negli anni. Dopo l'introduzione delle Leggi Razziali, la permanenza nel Paese fu concessa solo ai cittadini di origine ebraica già residenti in Italia, mentre per gli ebrei stranieri fu da subito fortemente ostacolata. Vi fu, però, un margine di tolleranza fra l'emanazione del decreto di espulsione e la effettiva entrata in vigore del cosiddetto «ultimatum»[120]. Le autorità stesse lamentavano la circolazione di persone prive di permesso di soggiorno, introdotto nel 1937, e si insospettivano qualora la professione o la residenza di uno straniero non fosse identificabile. Già nel 1934 si parlava di una presenza eccessiva di *Globetrotter* ai quali, a detta di alcune autorità, venivano forniti troppo facilmente documenti per soggiornare in Italia. Così riporta una missiva 'riservatissima' che il questore di Firenze fece pervenire al Podestà del Comune di Fiesole, ai fini di gestire la circolazione degli stranieri:

R.QUESTURA DI FIRENZE Firenze 31 Agosto 1934 XII°
N°021925 = Uff.Str.

RISERVATISSIMA

Sigg.PODESTA' E COMMISSARI PREFETTIZI DELLA PROVINCIA

E' stato constatato che il numero dei cosidetti globe-trotters,specie germanici - che sotto apparente scopo turistico girano per il Regno - è considerevolmente aumentato.

Per limitare il numero di tali stranieri che generalmente viaggiano senza mezzi questuando,prego le SS.LL. compiacersi disporre che da oggi in avanti non siano concessi nè mezzi nè facilitazioni a tali specie di stranieri.

COMUNE DI FIESOLE
Pervenuto
4 SET 1934
Protocollo Generale
N° 3641 Sez.

IL QUESTORE

Fig. 2 – Archivio comunale di Fiesole, serie IV, Carteggio degli affari-Pubblica sicurezza, n. 407, Lettera del Questore di Firenze al Podestà di Fiesole, N. 021925 (Uff. Str.). Riproduzione autorizzata

A partire dal 1938, si inasprirono i controlli e peggiorarono le condizioni per la permanenza degli stranieri nel Paese, in particolare, a seguito dell'intervento delle autorità tedesche. Tuttavia, sembra che la polizia italiana non influisse sempre autonomamente sugli arresti e, come testimoniano in molti, spesso si

noi ci riempirono di così tanto amore che ce ne partimmo doppiamente tristi. Lasciammo tutte quelle persone in una profonda disperazione.

[120] K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., p. 391.

incarceravano persone presenti sulle liste senza che ci si accertasse degli eventuali 'reati'. Spesso regnava il caos e da un lato i poliziotti stessi, che ormai conoscevano alcuni cittadini espatriati, cercarono di rassicurare gli stranieri almeno all'inizio: «Die italienischen Behörden versicherten uns, dass uns nichts geschehen würde, doch sie waren machtlos im eigenen Land [...]»[121]. È quanto riferisce Otti Binswanger-Lilienthal, testimone diretta, come tanti, delle ondate di arresti che coinvolsero anche suo marito Paul Binswanger. Vi erano, poi, alcuni scrittori che senz'altro godevano di più fama e già avevano perso la cittadinanza in patria, come Walter Hasenclever. Persino il direttore di Villa Romana, Hans Purrmann, che nemmeno era ebreo, fu arrestato[122]. Per finire nella lista dei cosiddetti «zu überwachende Deutsche» («B Liste»), spesso era sufficiente anche svolgere attività di supporto agli scrittori emigrati, come faceva Alfred Neumann, il quale sottoscrisse l'apertura del Fondo Thomas Mann per gli scrittori esiliati, atto che indusse le autorità ad apostrofarlo come «jüdisch und marxistisch»[123]. Spesso bastava poco per finire nella cosiddetta «B Liste»[124], risultato della pressione delle autorità tedesche su quelle italiane. Nel caso le misure di custodia cautelare di molti intellettuali erano caldeggiate soprattutto nei confronti degli esuli di origini ebraica, di autori dell''arte degenerata' o di persone sospettate di 'bolscevismo'. Di fatto, subirono questa misura anche altri intellettuali e artisti, ma ciò non significava necessariamente che fossero perseguitati dal regime fascista. Ad esempio, nessuno aveva mai badato al fatto che nel 1929 Hasenclever si fosse esposto come drammaturgo politico, tant'è che aveva preso in giro il duce nella pièce *Napoleon greift ein*[125]. Il drammaturgo, infatti, fu incarcerato solo nel 1938, quando iniziarono quelle misure finalizzate a garantire l'incolumità di Hitler e a proteggerlo dai fantomatici 'nemici dello Stato Germanico', durante il suo soggiorno in Italia[126].

La visita di Stato di Hitler condizionò negativamente il clima di accoglienza, che era stato già messo a repentaglio a causa delle sanzioni che gli Alleati avevano imposto al regime fascista dopo la Campagna D'Abissinia[127]. Anche le istituzioni legate al soccorso perdevano così progressivamente la propria stabilità e la scuola-convitto di Firenze ne patì fortemente le conseguenze. Dopo la

[121] O. Binswanger-Lilienthal, *Der Albatros*, cit., p. 113. Trad.: Le autorità italiane ci assicurarono che non ci sarebbe successo nulla, ma erano impotenti nel loro stesso Paese.

[122] P. Kuhn, *Refugium Villa Romana*, cit., p. 171; A. Spagnolo Stiff, *L'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze tra due dittature*, cit., p. 72.

[123] K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., pp. 416-417.

[124] *Ibidem*.

[125] W. Hasenclever, *Napoleon greift ein: Ein Abenteuer in sieben Bildern*, in Id., *Dramen III, Ausgewählte Werke in fünf Bänden*, Bd. 4, hrsg. von B. Kasties, Shaker Verlag, Aachen 2005, pp. 5-68.

[126] Non a caso, ci furono diversi rilasci proprio dopo il ritorno in Germania del Führer, come quello di Paul Binswanger, di Hasenclever o di Hans Purrmann.

[127] Testimonianza di E.M. Menasse, *Personal Recollections*, in E.M. Oppenheimer, R.M. Janssen (eds), *Dial 22-0756, pronto: Villa Pazzi: memories of Landschulheim Florenz*, cit., p. 102.

visita di Stato di Hitler, infatti, subirono l'arresto sia insegnanti sia allievi di età vicina a quella adulta. Il trattamento sfavorevole fu esteso persino a chi si era dimostrato ufficialmente 'leale' verso lo stato fascista, come lo scrittore Rudolf Borchardt. A Borchardt, peraltro, era stato intimato già nel 1933, da parte delle autorità tedesche, di non esprimersi più in pubblico riguardo alla cultura tedesca poiché da ebreo egli non avrebbe avuto nessun diritto di farlo[128]. Eppure, Rudolf Borchardt non solo aveva già tenuto nel 1932 il discorso intitolato *Goethe* presso l'Università di Firenze ma anche il discorso *Italia e la poesia tedesca intorno al 1900*, il 30 marzo 1933 all'Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma[129].

Nel 1938, quindi, iniziò l'ondata delle destituzioni e anche chi ricopriva cattedre inizialmente favoreggiate dai ministri stessi fu costretto a rinunciarvi, come accadde allo studioso Paul Oscar Kristeller che, comunque, fu aiutato a scappare nel 1939 negli Stati Uniti da Giovanni Gentile[130]. In questo clima, infatti, chi si era rifugiato in Italia dovette organizzare la propria partenza verso altre mete, cosa che divenne complessa, considerando che persino le agenzie di viaggio erano diventati luoghi per spiare le persone[131]. In una lettera del 18 agosto 1938, Strauss cercò di convincere Hasenclever, che già nel giugno dello stesso anno era partito per la Gran Bretagna, a non tornare mai più a Firenze: i tempi erano ormai cambiati. Anche dalla testimonianza di questi autori traspare il complicato iter a cui si andava incontro anche solo per lasciare l'Italia, per non parlare della difficoltà nell'ottenere il visto per trasferirsi in altri paesi. Anche l'editore Kurt Wolff si preparava a cedere la sua pensione e accennò al fatto che presto avrebbe 'liquidato' tutto[132].

Walter Hasenclever, che descriveva sempre nelle sue lettere la piacevole vita agreste del suo podere, non mancò mai di sottolineare, tuttavia, che quella pace non poteva essere duratura: «So vergehen unsere Tage friedlich, wenigstens vorläufig»[133]. Questi forti contrasti, che caratterizzano l'esilio italiano degli ebrei-tedeschi, sono stati descritti da Voigt proprio in termini ossimorici «eine Zuflucht auf Widerruf [...] Duldung und Verfolgung, Hoffnung und Verzweiflung, Licht und Schatten lagen in Italien dicht beinander»[134]. Un'atmosfera che

[128] Borchardt cominciò a preparare una lettera diretta contro il Ministro degli Affari Esteri, Konstantin von Neurath, presumibilmente ad aprile del 1933 per reagire all'offesa ma non la spedì mai. R. Borchardt, Brief an K. F. von Neurath (Entwurf), in Id., *Briefe 1931-1935*, hrsg. von G. Schuster, H. Zimmermann, Carl Hanser Verlag, München-Wien 1996, pp. 237-239; cfr. anche P. Sprengel, *Rudolf Borchardt: der Herr der Worte*, cit., p. 350.

[129] Cfr. Lettere dell'Istituto Italiano di Studi Germanici a Rudolf Borchardt, 1933, in DLA, Nachlass Rudolf Borchardt.

[130] Cfr. §1.2.3.

[131] R. Kempner, *Ankläger einer Epoche*, cit., p. 145.

[132] G. Strauss, Brief an W. Hasenclever vom 8. Februar 1939, in DLA, Nachlass Walter Hasenclever.

[133] W. Hasenclever, Brief an G. Schairer vom 31. März 1938, in Id., *Briefe 1933-1940*, cit., p. 153. Trad.: Così scorrevano i nostri giorni in tranquillità, almeno per quel momento.

[134] K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., p. 9.

anche la dicotomia tra *Arcadia* e *Inferno* con cui si è espresso Georg Strauss rende bene (§3.4.1). Nelle sue lettere, egli riferisce quale fosse la situazione nel 1938 e come tutto fosse cambiato repentinamente: «Entschlüsse solle man ja niemals auf die lange Bank schieben und da es festzustehen scheint, dass dies Arkadien sich für uns in ein Inferno verwandelt [...]»[135].

Hasenclever, invece, descrive la situazione diplomatica in Italia: «Ein sehr anständiger Konsul und ein Nazihäuptling in der Kanzlei. Sie scheinen das mit Absicht zu machen, um die anständigen Beamten zu zwingen, ihre Schweinereien zu decken. Ich bin gespannt, was aus meinem Pass im Februar wird»[136]. L'attesa spasmodica per un lasciapassare accompagnava la tensione e l'incertezza in cui versavano gli ebrei stranieri soggiornanti in Italia, ovvero i primi a cui fu imposto di partire. Le restrizioni portarono di conseguenza a un progressivo mutamento dell'atteggiamento verso lo straniero e gli ebrei tedeschi sapevano bene come fosse divenuto facile per le autorità associare la razza alla criminalità, come afferma, preoccupato, Georg Strauss: «[...] bin ich völlig klar darüber, daß bald jener circulus vitiosus beginnt, für den es ja genug präjudiz-Länder gibt... Die Rassenfrage hier bis zum bitteren Ende durchgeführt wird»[137].

Lo scambio di lettere tra alcuni dei protagonisti dell'esilio toscano evidenzia lo stretto rapporto che si era creato tra Walter Hasenclever, Georg Strauss e Kurt Wolff: «Werden Sie allein hier hausen wollen? Ohne Wölfe und Sträusse und sonstiges erfreuliches Getier», disse infatti Georg Strauss a Hasenclever per convincerlo a non tornare a Firenze da solo[138]. Non sorprende, dunque, che il momento sia stato così forte da essere immortalato in una poesia che Strauss compose proprio in occasione della sua dipartita: *Abschied von Toscana* (§4.4.1).

[135] G. Strauss, Brief an W. Hasenclever vom 18. August 1938, in DLA, Nachlass Walter Hasenclever.

[136] W. Hasenclever, Brief an M. Kühn vom 13. Dezember 1936, in Id., *Briefe 1933-1940*, cit., p. 107.

[137] G. Strauss, Brief an W. Hasenclever vom 18 August 1938, in Id., *Briefe an W. Hasenclever*, in DLA, Nachlass Georg Strauss. Trad.: Mi è fin troppo chiaro che presto comincerà quel circolo vizioso che c'è già in troppi Paesi in cui regna il pregiudizio... L'obiettivo della difesa della razza verrà portato avanti fino alle peggiori conseguenze.

[138] *Ibidem*. Trad.: Non vorrete mica abitare qui da solo? Senza i lupi *Wolf*, gli struzzi *Strauss* e altri allegri animali. Nel nominare gli amici Strauss utilizza i nomi comuni di animali al plurale che compongono i loro cognomi (*Strauss* = struzzo; Wolf= lupo).

CAPITOLO II

Opere dell'esilio

> Nachdem sich die sogenannte
> Emigrantenliteratur erschöpft hat,
> wird meine Zeit kommen.
> (Walter Hasenclever)[1]

Questa prima parte è volta a presentare opere che gli autori scrissero a Firenze e nei dintorni o, comunque, in concomitanza con il loro soggiorno italiano. Vengono presi in considerazione i testi di Alice Berend, Rudolf Borchardt, Karl Wolfskehl e Walter Hasenclever. Questa sezione ha anche lo scopo di valorizzare la creazione letteraria che avviene durante l'esilio stesso. Le questioni relative all'identità nazionale non potevano che essere estremamente sentite da autori che vissero la propria messa al bando, sia come esseri umani sia come persone di cultura. «Meine weite Entfernung vom deutschen Schauplatz ist ein böses Handicap»[2]: così Georg Strauss esternava a Kurt Pinthus il suo forte senso di esclusione, derivante dalla consapevolezza di essere stato messo al bando in passato, nonché nonché lo sconforto per aver perso il contatto con la lingua tedesca dopo l'emigrazione in Palestina. Le conseguenze della *damnatio memoriae* dei protagonisti dell''arte degenerata' e degli autori dei libri messi al rogo ebbero effetti prolungati e condizionano tuttora la loro fortuna, soprattutto perché

[1] W. Hasenclever, Brief an Barthold Fles, 1936, in Id., *Briefe 1933-1940*, hrsg. von B. Kasties, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1994, p. 98. Trad.: Quando si sarà esaurita la cosiddetta letteratura di emigrazione verrà la mia ora.

[2] G. Strauss, Brief an K. Pinthus vom 12. März 1970, in K. Pinthus, *Briefe an ihn von*, in DLA, Nachlass Kurt Pinthus, 1934-1975.

Federica Rocchi, University of Florence, Italy, federica.rocchi@unifi.it, 0000-0003-2570-1455

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Federica Rocchi, *«Auf Wiedersehen in Florenz!». Voci di ebrei tedeschi dall'Italia*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0026-4, DOI 10.36253/979-12-215-0026-4

il dislocamento ha inciso sulla continuità della loro attività letteraria[3]. Nel caso degli autori che qui vengono presentati, lo sforzo che essi compirono al fine di proseguire con la propria attività di scrittori ha portato a esiti diversi, come dimostrano le opere seguenti. Sicuramente, molti scrittori riuscirono a perseguire questo obiettivo grazie allo sforzo di tanti editori che si adoperarono per tramandare la scrittura di tutta una generazione che il nazionalsocialismo aveva deciso di destinare all'oblio. Tuttavia, non mancarono le difficoltà derivanti dalla diffusione della cultura in uno stato totalitario e, soprattutto, il fatto di non poter più pubblicare nella propria lingua madre.

Naturalmente, l'aspetto delle pubblicazioni in esilio va osservato anche in relazione al luogo di approdo, e dunque, anche a partire dalla situazione politica del paese di emigrazione. Per quanto riguarda l'approvazione da parte della politica culturale fascista, è interessante notare come ci siano stati anche alcuni esempi di ricezione della cultura straniera che riguardavano in qualche modo gli intellettuali ebrei-tedeschi già in esilio. L'europeismo non era di certo una tendenza della politica culturale fascista ed era anche nell'ottica di una difesa dell''italianità' che senz'altro agiva la censura del regime, in particolare verso la cultura francese e inglese. In virtù del crescente avvicinamento alla Germania, invece, si può ben affermare che anche all'inizio degli anni Trenta l'Italia fu aperta nei confronti della cultura tedesca; in particolare, attraverso il mercato dell'editoria, che influenzò la ricezione di tanti autori, così come grazie alla loro internazionalizzazione e attraverso la mediazione di alcuni traduttori e mediatori, come Lavinia Mazzucchetti. Ciò determinò, per esempio, la diffusione di scrittori come Alfred Neumann e Alice Berend, le cui opere erano state tradotte in Italia[4]. Lo stesso vale anche per una scrittrice ebrea austriaca di breve passaggio a Firenze, Joe Lederer, che visse in Italia e i cui romanzi furono pubblicati nel 1938, nella collana di Mondadori: *I romanzi della palma*[5].

Tra i canali editoriali che consentirono a diversi scrittori di pubblicare in esilio, vi erano case editrici come la svizzera Europa Verlag fondata nel 1933 da Emil Oprecht, le olandesi Querido, De Gemeenschap e Allert de Lange, nonché quelle tedesche come Ullstein (che resistette fino al 1937) e Schocken, il cui direttore, Salman Schocken, emigrò nel 1934 in Palestina. Soprattutto nel momento in cui non era più possibile investire su materiale letterario proibito in Germania, tali editori consentirono agli autori di pubblicare anche in esilio.

[3] Riguardo alla condizione di anonimato generata dall'esilio, cfr. il saggio di M. Siguan che tratta la questione dalla prospettiva dello scrittore franco-tedesco emigrato in Messico, Max Aub: M. Siguan, *Max Aub: Die Unmöglichkeit einer Rückkehr aus dem Exil*, in B. Bannasch, *Nachexil/Post-exile*, De Gruyter, Berlin 2020, pp. 243-272, in particolare pp. 243-250.

[4] Di Alfred Neumann fu tradotto il romanzo storico *Neuer Cäsar* (1934) nel 1938 (§1.3) mentre di Alice Berend *Die Bräutigame der Babette Boomerling* (1915) nel 1935 (§2.1).

[5] I romanzi di Joe Lederer, altra autrice che trascorse un breve periodo a Firenze, comparirono nella collana *I romanzi della palma* di Mondadori. Ad esempio, il n. 65 fu proprio *Unter den Apfelbäumen* (1934): J. Lederer, *Sotto i meli*, trad. di L. Ricotti, Mondadori, Verona 1935. Cfr. anche K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, Klett-Cotta, Stuttgart 1989, Bd. 2, p. 427.

Vi era, inoltre, anche la possibilità di far circolare i propri testi in altre lingue. Tra gli autori di cui ci occupiamo Hasenclever fu uno di quelli che più cercò di sfruttare i rapporti che si era creato durante le sue trasferte negli Stati Uniti e nel Regno Unito[6].

Per quanto riguarda l'attività pubblicistica, invece, a differenza di chi riparò in Francia, per gli esuli in Italia fu difficile mantenere il ruolo di autori di articoli, data la minaccia sempre presente della sorveglianza. Mentre a Parigi circolavano giornali degli esuli tedeschi, come il «Pariser Tageblatt», in Italia vi fu un unico giornale ovvero «Italien-Post», – da definirsi più 'per stranieri' che per esuli – tra i cui autori troviamo diversi ebrei-tedeschi che ripararono a Firenze, come la scrittrice austriaca Lucy von Jacobi o Franz Leppmann, docente della scuola convitto Landschulheim Florenz (§1.2.2). La presenza di questo quotidiano, per quanto si sia trattato di una meteora che attraversò il 1935, ci consente di rilevare alcuni sforzi fatti dagli intellettuali emigrati proprio nella direzione del dialogo tra culture. Fu in questo quotidiano, infatti, che comparve un articolo, *Italienische Mode*, di Lucy von Jacobi[7]. A questo proposito è bene ricordare la presenza editoriale della figura del libraio e pubblicista ebreo-tedesco Ulrich Salingré[8]. Il suo operato spaziava dal commercio librario al giornalismo[9] e, per di più, fu uno dei pochi a fondare una casa editrice nel contesto dell'esilio fiorentino: la Ulrich Edizioni, di cui si ricorda il volume *Praktischer Ratgeber für Italien-Reisende* del 1934, che dimostra come si cercasse di rendere agevole l'arrivo degli stranieri in Italia, anche a partire da scopi puramente turistici[10].

È lecito chiedersi come si sostentassero gli scrittori, lontano dal proprio luogo d'origine; in generale non era facile espatriare e mantenere uno stile di vita benestante. Le grandi ville, come quelle abitate da Rudolf Borchardt, erano spesso fatiscenti e lo scrittore tendeva frequentemente a indebitarsi. Tuttavia, ci fu chi riuscì a vivere, dopo l'espatrio, con i soli proventi delle proprie opere co-

[6] Proprio grazie alle conoscenze, maturate con editori, direttori di teatro e traduttori, Hasenclever riuscì a far rappresentare *Konflikt in Assyrien*, quasi subito dopo la stesura, in traduzione inglese (§2.4.1).

[7] Billie [L. von Jacobi], *Italienische Mode 1935*, «Italien-Post: bollettino turistico quindicinale», 3, 1, April 1935, p. 1. Si ricorda, inoltre, che nel 1949 comparve una nuova traduzione di *Fontamara* di Ignazio Silone, proprio a cura di Lucy von Jacobi, sulla base della prima versione del romanzo del 1933, tradotta da Nettie Sauro. I. Silone, *Fontamara*, a cura di R. La Capria, BUR, Milano 1989. I. Silone, *Fontamara*, deutsche Übersetzung von L. von Jacobi, Europa Verlag, Zürich-Wien-Konstanz 1949 (1933).

[8] Ex redattore della «Vossische Zeitung», Ulrich Salingré emigrò in Italia prima di recarsi in Palestina. Fu amico della scrittrice Else Lasker-Schüler che ritrovò proprio a Gerusalemme. Cfr. S. Bauschinger, *Else Lasker-Schüler. Biographie*, Wallstein Verlag, Göttingen 2004, p. 416.

[9] In Italia Salingré fu caporedattore del giornale degli esuli «Italien-Post», che accolse anche contributi dell'austriaca Lucy von Jacobi (*ibidem*); cfr. anche K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., p. 162.

[10] L'opera non risulta finora reperibile e la casa editrice chiuse nel 1934 (*ibidem*).

me Alfred Neumann[11]. Un'autrice come Alice Berend, invece, che aveva goduto di tanta fama e che si era creata un grande patrimonio con i suoi 'best seller', faticava a sopravvivere quando arrivò a Firenze. Riuscì comunque a pubblicare con l'editore Kittl di Lipsia il romanzo *Ein Hundeleben* (1935) e nel quotidiano svizzero «Baseler Nationalzeitung» il romanzo a puntate *Ein Spießbürger erobert die Welt* (1938). Il germanista Arno Schirokauer (1899-1954), invece, cercò di sostentarsi attraverso gli interventi nelle trasmissioni radiofoniche, ma lavorò anche come insegnante privato, cosa che per un periodo dovette fare anche Rudolf Borchardt[12].

Un grande sostegno per gli scrittori arrivò dalle associazioni che si costituirono per consentire agli esuli di pubblicare, come l'*American Guild*, di cui era membro Alfred Neumann o il *Pen Club*, a cui apparteneva anche Walter Hasenclever. Il poligrafo Franz Blei, ad esempio, giunse in Italia all'età di sessantasette anni e pur di mandare avanti la propria carriera partecipò a un concorso bandito dalla società Verband der deutschen Schriftsteller, presentando l'opera *Zeitgenössische Bilnisse* (1938)[13]. I ritratti che descrisse l'autore del celebre *Bestiarium* della letteratura nascono dai suoi incontri con scrittori di tutta Europa e dimostrano la fitta rete di connessioni tra gli intellettuali che attraversarono l'Italia in questo periodo.

2. Il rapporto degli scrittori con la Germania

Dort in der Fremde fühlte ich wieder Heimat.
(W. Hasenclever)[14]

Il drammaturgo austriaco di origine ungherese Ödon von Horváh affermava di non conoscere patria perché l'Impero in cui viveva era fondato sulla convivenza di una mescolanza di popoli:

> Sie fragen mich nach meiner Heimat, ich antworte: ich wurde in Fiume geboren, bin in Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien und München aufgewachsen und habe einen ungarischen Paß – aber: "Heimat"? Kenn ich nicht. [...] Ich spreche weitaus am besten Deutsch, schreibe nunmehr nur Deutsch, gehöre also dem deutschen Kulturkreis an, dem deutschen Volke. Allerdings der Begriff „Vaterland", nationalistisch gefärbt, ist mir fremd. Mein Vaterland ist das Volk.

[11] Ivi, p. 412.

[12] Ivi, p. 398.

[13] Ivi, p. 445. Cfr. F. Blei, *Zeitgenössiche Bildnisse,* Salzwasser Verlag, Paderborn 2016.

[14] K. Pinthus, *Interview mit W. H.*, 30. Januar 1929, «Vogue», cit. in B. Kasties, *Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne*, Niemeyer, Tübingen 1994, p. 224. Trad.: Lì in terra straniera ho sentito di nuovo la mia patria.

> Also, wie gesagt: Ich habe keine Heimat und leide natürlich nicht darunter, sondern freue mich meiner Heimatlosigkeit, denn sie befreit mich von einer unnötigen Sentimentalität.[15]

Quella espressa da Horváth è un'utopia di convivenza tra popoli diversi che non varrà più dopo il 1938, quando l'*Anschluss* portò all'inevitabile esodo dei cittadini austriaci di origine ebraica. Non per tutti gli scrittori qui presentati il rapporto con l'ebraismo è legato alle questioni dell'assimilazione, che avevano visto impegnato anche un altro scrittore del contesto della migrazione fiorentina, ovvero Moritz Goldstein, il quale fu attivo come docente presso il Landschulheim Florenz (§1.2.2). Con il saggio *Deutsch-Jüdischer Parnass* del 1912, comparso nella rivista «Kunstwart», Moritz Goldstein si era rivolto agli ebrei-tedeschi affinché prendessero coscienza di dover agire ai fini dell'assimilazione. Da lì nacque la *querelle* che venne definita come *Kunstwart-Debatte,* una controversia che vedeva contrapposte la prospettiva di un'assimilazione più naturale, ossia di una compenetrazione ebraico-tedesca estendibile anche alla letteratura, alla necessità di una distinzione marcata dell'identità ebraica da quella tedesca, in una direzione ben più sionistica[16]. Goldstein continuò poi a intervenire nelle questioni identitarie anche durante l'esilio italiano, attraverso saggi come quello pubblicato nel 1936 nella rivista «Jüdische Rundschau», intitolato *Als Auswanderer in Italien*, ma anche con saggi come *Die Sache der Juden* (1939)[17].

Eppure, come vedremo nel corso di questo capitolo gli atteggiamenti degli stessi scrittori ebrei verso la cultura ebraica presentano sempre un carattere di problematicità, anche nel caso di chi cerca di distaccarsi da tali questioni:

> Wohl habe ich gewußt, daß ich alles das, was ich sehe und wie ich es sehe, in dieser Weise nur auf Grund meines Judentums sehen und erleben kann, aber ich habe noch nie zergrübelt und zerspalten und ganz bewußte Erklärungen darüber abgegeben [...] Ich habe es nie fertigbringen können, mich irgendeiner Bewegung anschließen zu können, die Vertreter der beiden jüdischen Lager

[15] Ö. von Horvàth, *Fiume, Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien, München*, in Id., *Gesammelte Werke 11*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, p. 184. Trad.: Mi chiedete della mia patria e io rispondo: sono nato a Fiume, sono cresciuto a Belgrado, Budapest, Bratislava, Vienna e Monaco e ho un passaporto ungherese – ma la "patria"? Non la conosco. [...] Parlo di gran lunga meglio il tedesco e scrivo ancora meglio in tedesco, appartengo alla cerchia culturale tedesca, al popolo tedesco. Eppure il concetto di patria, quando si tinge di nazionalismo, è estraneo a me. La mia patria è il popolo. Quindi, come ho detto, non ho una patria e non ne soffro, anzi mi rallegro del mio essere senza patria poiché mi libera di inutili sentimentalismi. Cfr. anche J. Benay, R. Julien, P. Pasteur *et al.* (éd.), *L'Autriche (1918-1938)*, Université de Rouen Havre, Rouen 1998, p. 162.

[16] M. Goldstein, *Deutsch-jüdischer Parnass*, «Kunstwart» 25, 11, pp. 281-294, p. 288. Cfr. anche E. Albanis, *German-Jewish Cultural Identity from 1900 to the Aftermath of the First World War. A Comparative Study of Moritz Goldstein, Julius Bab and Ernst Lissauer*, De Gruyter, Berlin 2013, p. 95.

[17] Ivi, pp. 93-119 e 141.

> haben stets so furchtbar viel und klug gesprochen, daß sie das, was sich in mir für ihre Idee dann auftat, oder vielleicht hätte auftun können, heruntergetreten haben. Doch eines ist sicher, daß ich stets ganz gefühlsmäßig und aus dem Blut sprechend, die armseligen Assimilationsbestrebungen nicht mitmachen konnte.[18]

Così la scrittrice ebrea-tedesca Alice Berend si esprimeva a proposito del suo senso di appartenenza alla stirpe ebraica, ribadendo il suo rifiuto di prendere parte a litigi fra fazioni. L'introduzione delle prime leggi antisemitiche in Germania porta al rafforzamento del concetto di 'razza'. In questo tipo di stato totalitario, essa deve necessariamente coincidere con il popolo che abiterà un determinato territorio e, nel caso specifico dell'esule, non può che portarlo a riconsiderare il proprio rapporto sia con il popolo a cui etnicamente appartiene, sia con la patria a cui è legato.

Tutti e quattro gli autori che vengono presentati in questo capitolo – Alice Berend, Rudolf Borchardt, Walter Hasenclever e Karl Wolfskehl – sono di provenienza ebraica e si confrontano con le implicazioni dell'essere tedeschi ed ebrei. Essi affrontano tali questioni in vari modi e si misurano con esse sul piano esistenziale, religioso, etnico e letterario. Berend, Borchardt e Hasenclever sono accomunati da un senso non troppo marcato di appartenenza al popolo ebraico. Mentre in Karl Wolfskehl quel senso di appartenenza si rispecchia nella sua poetica dell'esilio. Ognuno di essi, a modo suo, aveva stabilito comunque un legame con le origini ebraiche e ciò presenta echi nella produzione. Se Hasenclever e Wolfskehl si riavvicinano alle Sacre Scritture, Borchardt, per quanto cerchi di soprassedere sull'origine della sua famiglia, vanta comunque di aver impiegato materia biblica nei suoi tanti scritti; mentre Alice Berend riflette su questioni identitarie, pur avendo abbracciato – almeno sulla carta – la fede cattolica.

Il rapporto tra gli autori e il loro luogo di provenienza apre la riflessione su aspetti fondanti della vita sociale di un essere umano, soprattutto nella sua dimensione di cittadino. Nei fenomeni di dislocamento, siano essi dovuti a migrazione, esilio o spostamento volontario, tutte e tre queste categorie subiscono degli stravolgimenti. Nel caso degli esuli di origine ebraica, gli spostamenti furono dovuti alla contingenza storica e, nello specifico, videro il ribaltamento di diverse categorie che prima venivano date per scontate, come il senso di

[18] A. Berend, Brief an den Herausgeber der «Jüdischen Rundschau» 1933, in J. Britta, *Nachwort*, in A. Berend, *Dore Brandt. Ein Berliner Theaterroman*, Aviva, Berlin 2000 (1922), pp. 127-137, p. 142. Trad.: In questo modo sapevo bene che tutto ciò che vedevo e come lo vedevo, poteva essere visto e vissuto in quel modo soltanto sulla base della mia ebraicità, ma non mi sono mai arrovellata il cervello per esprimermi con delle spiegazioni saggie [...]. Non sono mai riuscita ad aderire a nessun movimento, i rappresentanti di entrambe le fazioni ebraiche hanno sempre parlato in modo così intelligente che ciò che mi avrebbe potuto aprire alla loro idea, o forse lo sarebbe diventata, veniva soffocato. Ma è comunque certo che io con tanto sentimento e parlando col cuore, non avrei potuto mai compiere quei miseri tentativi di assimilazione.
Non è stato possibile risalire alla fonte diretta della lettera.

cittadinanza. Con l'avvento dello Stato totalitario, che escludeva dei cittadini dal proprio suolo basandosi sulla discriminazione, uno dei primi effetti fu proprio il vacillare di un senso di patria, che in queste opere viene contraddistinta dagli autori maggiormente con il termine «Heimat», e poi, successivamente ritrovata in terra straniera, indentificata con il concetto di «Fremde», proprio come riassume il motto di Hasenclever[19]. L'allontanamento dalla terra d'origine, dunque, può portare l'esule in più direzioni durante la ricostruzione della propria identità: la si ricerca di nuovo nella terra straniera, o la si porta ovunque con sé. Ad esempio, Thomas Mann, uno degli esuli più illustri, affermò di sentirsi ugualmente tedesco a prescindere dalla condizione di migrante: «Where I am, there is Germany. I carry my German culture in me. I have contact to the word and I do not consider myself fallen», pronunciò infatti nel 1938 al suo arrivo negli Stati Uniti[20].

Il discorso sul rapporto con il proprio luogo natio si lega dunque inevitabilmente al procedimento di estromissione dal luogo d'origine e ciò apre la discussione intorno alla percezione della discriminazione. Nel romanzo *Ein Hundeleben* (§2.1.1) Alice Berend ricorre alla figura di un animale per riflettere su questioni razziali, mentre Rudolf Borchardt, che per tutta la vita aveva reputato irrilevante la sua origine ebraica, si ribella nei suoi *Jamben* (§2.2.1) a una patria che tradisce i propri figli[21]. Karl Wolfskehl, invece, cercherà di ritrovare nei componimenti dell'esilio e, in particolare attraverso la poesia *An die Deutschen* (§2.3.1), una nuova ontologia poetica proprio nel ricongiungimento tra due culture in conflitto: quella ebraica e quella tedesca. Chiude questa sezione Walter Hasenclever, il quale riunisce gran parte delle riflessioni sulla nazionalità, sull'appartenenza al popolo e sulla patria in *Konflikt in Assyrien* (§2.4.1), versione in commedia satirica della vicenda di Ester, l'eroina biblica che salvò il suo popolo altrimenti destinato, con il pretesto della 'razza', a perire per mano degli Assiri.

[19] Si veda n. 14.

[20] La frase venne pronunciata durante la sua prima conferenza stampa. Cfr. H. Koopmann, *Erläuterungen zum Satz «Wo ich bin, ist die deutsche Kultur»*, in E. Heftrich *et al.* (Hrsgg.), *Wagner – Nietzsche – Thomas Mann*, Klostermann, Frankfurt am Main 2008, pp. 324-342, p. 328.

[21] Dopo l'8 settembre 1943, Benedetto Croce credeva che fosse opportuno proteggere Borchardt più per il suo essere cittadino tedesco che a causa dell'origine ebraica. B. Croce, Lettera a M. Louise Borchardt, in R. Borchardt, B. Croce, *Carteggio Croce-Borchardt*, a cura di E. Cutinelli-Rèndina, Società Editrice il Mulino,Bologna 1997, p. 33.

2.1 Prosa e umorismo: Alice Berend

Fig. 3 – Emil Stumpp, *Alice Berend*, 1928, Deutsches Historisches Museum. Dominio pubblico (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:WP_Alice_Berend.jpg>, 10/2022)

«Wer war diese Alice Berend, die vor einem Menschenalter im Florentiner Exil, nach schwerer Krankheit, sehr arm starb?»[22] si chiede la scrittrice Ilse Langner (1899-1987), quando ricorda il momento di estrema disperazione in cui apprese della morte a Firenze di una delle sue più grandi amiche: Alice Berend.

Alice Berend nacque nel 1875 a Berlino, in una ricca famiglia di commercianti ebrei assimilati, che finì in rovina a causa di una speculazione in borsa che portò il padre di Alice, Ernst Berend, prima al fallimento e poi al suicidio[23]. Sia per Alice sia per la sorella minore, Charlotte Berend (1880-1967), la tragedia familiare fu un incentivo per cercare a tutti i costi di guadagnare una posizione e una propria autonomia economica. Le due sorelle risentirono molto della situazione catastrofica in cui era piombata la madre Hedvige dopo il suicidio del marito. Se Charlotte Berend trovò nell'arte la via di fuga dalla famiglia, Alice lo fece nella scrittura.

Due componenti concorrono allo sviluppo delle sue abilità narrative: l'ambiente borghese che osservava attorno a sé, da cui lei stessa proveniva, e le letture che compì in età giovanile. Alice Berend si formò, infatti, leggendo le opere teatrali del naturalismo, da quelle di Gerhart Hauptmann a quelle del norvegese Henrik Ibsen (1828-1906) e dello svedese August Strindberg (1849-1912). È ragionevole pensare che la scrittrice sia stata influenzata da questa corrente let-

[22] E. Castonier, *Portrait einer deutschen Schriftstellerin*, in Ead., *Unwahrscheinliche Wahrheiten (Geschichten und Erlebnisse)*, Herbig, München 1975, pp. 73-77, p. 73. Trad.: Chi era quella Alice Berend che una generazione fa morì in povertà e malattia nell'esilio fiorentino?

[23] U. El-Akramy, *Die Schwestern Berend. Geschichte einer Berliner Famile*, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 2001, p. 82.

teraria nell'elaborare le sue trame[24]. Uno dei più grandi modelli di Alice Berend proveniva però anche dal realismo: come lei stessa affermò, grande era il debito che sentiva verso Theodor Fontane (1819-1898). Sin da giovane, infatti, anelava ad assomigliare ai personaggi di Fontane, che vedeva contrapposti al mondo di filistei che la circondava: «Was es uns kostet aus dieser Philister Familie auszubrechen wenn wir doch in eine Atmosphäre wie Fontanes geboren wären; da könnten wir schon auf einer vorhandenen Basis von Künstlertum aufbauen»[25] .

Da fervente lettrice quale era, iniziò presto a scrivere, ma fu un particolare pretesto a introdurla negli ambienti letterari, per cui dovette ringraziare le conoscenze della sorella Charlotte, la quale aveva anch'essa deciso di fuggire 'altrove', scampando così al destino della famiglia: «Lieber Gott [...] laß mich eine Künstlerin werden, bringe mich woanders hin»[26]. Charlotte trovò questa via di fuga cominciando a perseguire la sua ambizione di diventare illustratrice e pittrice e, dopo gli studi scolastici, si iscrisse alla scuola pittorica femminile di Lovis Corinth (1858-1925), artista e scenografo di Monaco, che si era inserito negli ambienti della secessione berlinese, dove lui stesso espose alcune sue opere nel 1900[27]. Frequentando la scuola di Corinth, Charlotte cercò di concretizzare una delle poche possibilità che avrebbe avuto, in quanto donna, di poter proseguire gli studi nella pittura. Quando l'allieva e il suo maestro iniziarono una relazione e annunciarono il loro imminente matrimonio, Alice avvertì il senso di amarezza derivante dal fatto che la sorella si sarebbe sposata con un uomo che lei stessa amava. Per di più, da primogenita sentì il peso che la società imponeva a tutte quelle donne che erano arrivate a una 'certa età' senza contrarre matrimonio. Nel 1904, per dimenticare quello che sarebbe stato un lieto evento solo per Charlotte, Alice decise di rifugiarsi per la prima volta in Italia, nei pressi del lago di Garda, dove rimase per qualche mese. È il primo dei suoi viaggi in Italia, che dimostrano come amasse ricorrere alla fuga nell'Europa meridionale nei momenti di crisi. Di fatto, il suo secondo soggiorno italiano rivelerà la sua predilezione per questo Paese, unico luogo dove avrebbe voluto vivere e scrivere[28].

Lovis Corinth non è l'unico amore non corrisposto di Alice Berend, la quale si invaghì anche di un regista, ancora in carriera all'inizio del '900, ma destinato alla fama mondiale: il viennese Max Reinhardt[29]. Il primo contatto con Max Reinhardt, da poco giunto a Berlino per lavorare al Deutsches Theater, risale proprio alla fine degli anni '90 e coincide con gli esordi pubblicistici di Berend

[24] J. Mikota, *Jüdische Schriftstellerinnen – wieder entdeckt: „Eine Humoristin ist uns gekommen“: Alice Berend* , «Medaon» 5, 8, 2011, pp. 1-6, p. 6.

[25] U. El-Akramy, *Die Schwestern Berend.*, cit., p. 66. Trad.: Quanto ci costa staccarci da questa famiglia di filistei, se solo fossimo nate in un'atmosfera come quelle di Fontane; allora sì che avremmo potuto contare già su una base artistica.

[26] *Ibidem*. Trad.: Buon Dio [...] Fammi diventare un'artista, portami altrove.

[27] Autore di molti dei suoi ritratti.

[28] U. El-Akramy, *Die Schwestern Berend.*, cit., p. 175.

[29] Ivi, p. 147.

che avvennero con alcune pubblicazioni sul «Berliner Tageblatt»[30]. Attorno ai redattori del «Berliner Tageblatt» Alfred Kerr (1867-1948), Alfred Einstein (1880-1952) e Theodor Wolff (1868-1943), si era infatti formato un vero e proprio circolo, che amava riunirsi al Café Metropol: è lì che Alice Berend strinse conoscenza anche con il suo futuro editore: Samuel Fischer. «Es war alles ein Kreis von jungen Künstlern, die zueinander gefunden hatten», ricorda infatti Wilhelmine Corinth, figlia di Charlotte Berend e nipote di Alice[31]. Berend consolidò in questo ambiente il suo avvicinamento anche concreto al teatro e ciò la portò a inserirsi nel contesto della nascita di un'istituzione tra i cabaret berlinesi: lo *Schall und Rauch*. La giovane Alice cominciò così a scrivere testi che venivano destinati alle rappresentazioni, soprattutto in collaborazione con altri autori, e ciò sembra marcare proprio l'inizio della sua carriera[32]. Dall'esperienza teatrale nacque il romanzo del 1909 *Dore Brandt. Ein Berliner Theater Roman*, che inquadra la storia di un'attrice, ingaggiata presso il teatro della Friedrichstraße, alle prese con le ambizioni di successo e la maternità. Proprio il celebre Café Metropol diviene un luogo simbolo nel romanzo che coniuga il mondo degli esordienti nel teatro con uno sguardo consapevole sulla condizione femminile.

Dopo la collaborazione con il cabaret, Berend sposò lo scrittore svedese John Jönnson, con il quale trascorse dapprima un periodo a Londra per poi trasferirsi con lui e il loro primo figlio Nils Peter proprio a Firenze. Era il 1906 e quello fu il primo soggiorno fiorentino di Berend, che vi restò fino al 1915. Nel 1909 nacque la loro seconda figlia, alla quale venne dato proprio un nome italiano: Carlotta. L'esperienza italiana si rivelò molto positiva ed è lì che Berend scrisse il suo primo romanzo di ambientazione italiana: *Die Reise des Herrn Sebastian Wenzel*, pubblicato proprio dall'editore Fischer. La tematica è quella del viaggio che il protagonista, un libraio in pensione, compie per sfuggire alle questioni di eredità che lo attanagliano. L'opera segnò il primo successo letterario dell'autrice e venne particolarmente apprezzata per la leggerezza e il tono satirico che caratterizzava lo sguardo sulle questioni tipiche della *Trivialliteratur* di stampo borghese. I periodici del tempo, come la «Vossischer» e la «Leipziger Zeitung», esaltarono questo nuovo romanzo e lo stesso accadde per il successivo *Frau Hempels Tochter* (1913), che la fece apparire come una nuova umorista: «Eine Humoristin ist zu uns gekommen» recitava infatti il titolo di un articolo a lei dedicato dopo la comparsa del romanzo[33].

[30] In particolare, *Tauentzienstraße* del 1° gennaio 1929 e un articolo dedicato alla poetessa ebraico-tedesca: Else Lasker-Schüler, *Konzert,* del 21 giugno 1932. Ivi, p. 358.

[31] Le testimonianze sono state raccolte da Ursula El-Akramy che ha condotto ricerche per ricostruire la storia delle sorelle Berend. Cfr. U. El-Akramy, *Die Schwestern Berend.*, cit., p. 147. Trad.: Era tutto un circolo di giovani artisti che si erano ritrovati.

[32] Ivi, p. 153.

[33] Trad.: È arrivata un'umorista da noi.
L'articolo, pubblicato nel 1913 sulla «Leipziger Zeitung», viene menzionato in U. El-Akramy, *Die Schwestern Berend*, cit., p. 179.

La felice e produttiva esperienza italiana di Alice Berend venne interrotta dall'entrata in guerra dell'Italia nel 1915, evento che la costrinse a rientrare in Germania con la sua famiglia. Ad ogni modo, la carriera aveva cominciato a decollare, nonostante le vicende biografiche dell'autrice non fossero sempre rosee, soprattutto per quanto riguardava le relazioni sentimentali. Alcune opere, infatti, mettono in luce le difficoltà delle donne nella società borghese, alle prese con la necessità di affermare il proprio ruolo tramite un matrimonio conveniente. Tutte questioni che avevano toccato da vicino anche Alice Berend, la quale era stata tormentata dalla paura di non riuscire a sposarsi, prima di incontrare John Jönnson, con il quale, peraltro, entrò presto in crisi. In *Die Bräutigame der Babette Bomberling* (1915), pubblicato con l'editore Samuel Fischer e tradotto anche in Italia nel 1935, la protagonista è impegnata nella scelta di un marito e subisce le ossessioni di una madre terrorizzata dall'idea che la figlia non trovi il giusto partito per risollevare le questioni economiche della famiglia.

Al centro delle vicende narrate nei romanzi di quest'autrice, infatti, ci sono spesso dei piccoli borghesi, le «kleine Leute»[34], come le ha definite Renate Wall, di cui Berend descrive un mondo fatto di matrimoni e scalate sociali, ma anche di vicende legate alla perdita delle ricchezze che spesso riguardavano da vicino gli speculatori finanziari, come era stato per il padre.

Al rientro in Germania, però, arrivò per lei anche un altro successo letterario: il romanzo *Spreemann & Co* (1916), pubblicato con la S. Fischer Verlag per la collana *Bibliothek zeitgenössischer Romane*[35]. In quest'opera sono ben visibili le dinamiche che caratterizzano l'ascesa e l'altrettanto facile declino delle industrie nel primo Novecento. Ma la fortuna di Berend venne determinata anche dalla pubblicazione di opere di narrativa per l'infanzia, come ad esempio la fiaba *Muhme Rehlen* del 1921.

I primi anni Venti Alice Berend li trascorse nuovamente altrove, spesso fuggendo da un marito che ormai la soffocava, e si rifugiò presso il lago di Costanza. Intorno al 1924 comparve, però, una nuova figura nella vita della scrittrice. Si trattava del pittore Hans Breinlinger (1888-1963) che dopo la separazione di Alice dal marito John Jönnson si trasferì con lei a Berlino. Nel 1926, Berend tornò al genere comico con un romanzo intriso di aspetti della commedia di equivoci, ovvero *Fräulein Betty, die Witwe*. Due anni dopo, seguì un romanzo in cui abbraccia ancora temi legati alla condizione delle donne: *Der Herr Direktor* (1928). Come ha ricordato Stephanie Günther, è bene accostarsi ad Alice Berend anche partendo dal punto di vista femminile, sia per la costellazione di perso-

[34] A. Berend, *Die Bräutigame der Babette Bomberling*, Aviva Verlag, Berlin 2019 (1930). È l'opera più conosciuta in Italia di Alice Berend; fu tradotta nel 1933 dalla poetessa istriana Ada Sestan per l'Editore Cappelli di Bologna. Cfr. anche A. Berend, *I fidanzati di Babette Bomberling*, a cura di C. Crivellaro, trad. di Ada Sestan, Lit Edizioni, Roma 2019 (1933).

[35] Sembra che Alice Berend avesse ereditato l'umorismo del padre per poi trasformarlo in arte, stando a quanto affermava la sorella Charlotte Berend. Cfr. U. El-Akramy, *Die Schwestern Berend*. cit., p. 13.

naggi, sia per il contesto sociale in cui è immersa l'autrice[36]. La biografa Ursula El-Akramy colloca l'autrice nel processo di emancipazione femminile della Berlino degli anni Venti, rievocando anche i movimenti che avevano caratterizzato l'ambiente della città[37]. Peraltro, editori come Fischer, Reclam, Reimer e Rembrandt erano molto vicini alla letteratura del punto di vista femminile[38]. El-Akramy ha giustamente definito questo romanzo come parte di un filone che vede come protagoniste proprio le donne lavoratrici degli anni Venti, costrette per ragioni economiche a doversi mantenere, proprio come le protagoniste dei romanzi di Irmgard Keun (1905-1982), scrittrice berlinese, contemporanea di Berend[39]. E in effetti, personaggi come Doris, protagonista del romanzo *Das kunstseidene Mädchen*, condividono proprio quella spinta all'emancipazione che traspare dalle vicende di queste figure femminili che, sole in un mondo che le fagocita, provano a rendersi indipendenti[40]. Ed è ciò che caratterizza la protagonista di *Der Herr Direktor*, Ortrud Bohlen. Una costante dello stile dell'autrice sembra essere la commistione tra un narratore esterno che interviene raramente e il tono ironico che traspare dal dispiegarsi delle vicende, come notiamo in *Frau Hempels Tochter* e nel romanzo *Dore Brandt. Ein Berliner Theaterroman*, ma anche nell'opera che trattiamo in questa sede[41].

Sul finire degli anni Venti, Alice Berend godeva quindi della stessa considerazione di autori come Alfred Döblin, ad esempio. Tuttavia, nel 1933 le sue opere furono messe al bando e lei perse tutte le sue proprietà, delle quali si impossessò il secondo marito, Hans Breinlinger. Berend ritentò la strada della fuga tornando in Italia, luogo che già altre volte l'aveva salvata nei momenti di crisi. Si trasferì, quindi, a Firenze con la figlia Carlotta che le restò accanto fino alla morte. L'esilio fiorentino negli anni Trenta per Berend non fu altro che un ritorno in un luogo che amava tanto, proprio come era accaduto per molti altri suoi colleghi scrittori, come ad esempio Alfred Neumann. *Rücksicht auf Marta* (1934) è l'ultimo romanzo che riuscì a pubblicare per l'editore Rascher di Zurigo prima della partenza, in Italia continuò comunque la propria attività letteraria. Durante l'esilio fiorentino, pur non potendo godere della stessa fortuna che l'aveva resa nota e facoltosa in Germania, Berend pubblicò il romanzo *Ein*

[36] S. Günther, *Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle. Berliner Autorinnen: Alice Berend, Margarete Böhme, Clara Viebig*, Bouvier, Bonn 2000, p. 73.

[37] Si veda in particolare il capitolo *Emanzipation* di U. El-Akramy, *Die Schwestern Berend*, cit., pp. 26-42.

[38] S. Günther, *Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle. Berliner Autorinnen*, cit., pp. 243-263.

[39] Ivi, p. 262. Uno di questi può essere *Gilgi, eine von uns* (1931), che ha come protagonista la stenografa Gilgi alle prese con i suoi sforzi per mantenere la propria indipendenza. I. Keun, *Gilgi eine von uns*, Ullstein, Berlin 2002.

[40] Sui personaggi di Irmgard Keun, cfr. L. Perrone-Capano, *Re-visioni della modernità. L'opera di Irmgard Keun*, Artemide, Roma 2019.

[41] A. Berend, *Dore Brandt. Ein Berliner Theaterroman*, cit. Cfr. U. El-Akramy, *Die Schwestern Berend*, cit., p. 157; S. Günther: *Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle. Berliner Autorinnen*, cit., p. 201.

Hundeleben (1935) presso l'editore Julius Kittl-Verlag. Non si tratta, in realtà, della sua ultima opera, in quanto in quel poco che restava del suo lascito venne ritrovato anche un manoscritto inedito, intitolato: *Naturgeschichte des Spießbürgers – ein Querschnitt durch Zeit und Schicksal*[42], che venne poi pubblicato come opera postuma nel 1961 con il titolo: *Die gute alte Zeit. Bürger und Spießbürger im 19. Jahrhundert*[43]. Elisabeth Castonier raccontò del ritrovamento dell'opera nel suo lascito: «Es ist ein Werk der Besinnlichkeit, des überlegen-gelassenen Rückblicks und der Belehrung. Liebevoll, mit dem für sie charakteristischen Lächeln, besieht sich Alice Berend die Vergangenheit, das Bürgertum, das sie stets so gern und so lebendig beschrieben hat»[44].

Nel 1924, peraltro, Berend aveva pubblicato il romanzo *Betrachtungen eines Spießbürgers*, un titolo che alludeva al suo prototipo di personaggio preferito: «Die Zielscheibe für Berends leisen Spott [...] ist der *„gute Bürger"*, der Spießbürger», ricorda infatti la critica S. Günther[45]. L'opera, scritta in prosa umoristica, vuole rievocare lo spirito di un tempo che Berend attribuisce all'ambiente culturale tedesco del XVIII e del XIX secolo. Con tono irriverente e ironico Berend pone al centro la società patriarcale borghese, come recita il sottotitolo stesso. Vi ritroviamo dei piccoli ritratti in forma epistolare di personalità che avevano caratterizzato il contesto culturale, da Goethe fino agli intellettuali che vissero nell'Ottocento. Il tempo 'di una volta' era altrettanto segnato da guerre e occupazioni e, ciò nonostante, Berend riuscì comunque a dimostrare che per quanto l'epoca del classicismo di Weimar potesse offrire scenari problematici sul piano geopolitico, la loro integrità culturale è quasi da rimpiangere. Come ha ricordato Elisabeth Castonier, non è un romanzo, ma è la fedele riproduzione di un *milieu* culturale: «Kein Roman, sondern ein Überblick über die Stellung des Bürgertums und der zu Unrecht so oft Spießbürger genannten Menschen des 19. Jahrhunderts»[46]. La rappresentazione della borghesia di Alice Berend avviene sempre senza che si perda il senso della misura, come ricorda la sua amica Ilse Langner: «Mass halten ist nun einmal das Wichtigste im Leben. Auch wenn Sie mich jetzt spiessig nennen. Wer das Mass nicht in sich hat, kann nicht dichten»[47].

[42] Il *Nachlass* di Alice Berend sembra essere sparito a Firenze. U. El-Akramy, *Die Schwestern Berend*, cit., p. 322.

[43] A. Berend, *Die gute alte Zeit. Bürger und Spießbürger im 19. Jahrhundert*, Tredition Classics, Hamburg 2012 (1938).

[44] E. Castonier, *Portrait einer deutschen Schriftstellerin*, cit., p. 73.

[45] S. Günther, *Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle. Berliner Autorinnen: Alice Berend, Margarete Böhme, Clara Viebig*, cit., p. 363. Trad.: Il bersaglio della leggera derisione di Berend: il 'piccolo borghese', il borghesuccio.

[46] E. Castonier, *Portrait einer deutschen Schriftstellerin*, cit. p. 75. Trad.: Nessun romanzo, ma una panoramica della situazione della borghesia e di coloro che ingiustamente vengono chiamati i filistei del XIX secolo.

[47] I. Langner, *Vergessene Dichterinnen: Alice Berend, Margarete zur Bentlage, Josefa Berens-Totenohl*, Nachlass Ilse Langner, DLA, p. 1. Trad.: Mantenere la misura ormai è la cosa più importante nella vita. Anche se adesso mi considerate borghesuccia. Chi non ha il senso della misura dentro di sé non sa scrivere.

Alice Berend era riuscita a coniugare una fama proveniente da altissimi numeri di copie vendute con gli apprezzamenti dalla critica, come dimostrano i giudizi positivi che ne lodano soprattutto il tono sereno e la saggezza: «Ihre Bücher sind nicht nur reich an froher Bejahung der Lebenstüchtigkeit, sondern ebenso reich an gesunder Lebensweisheit» disse di lei, infatti, il critico Kurt Pinthus[48]. Quasi a contrastare quella gloria passata, Berend morì a Firenze, la città che tanto aveva amato anche prima dell'esilio, in povertà e malattia. Si spense il 2 aprile 1938, prima delle ondate di arresti degli stranieri che risparmieranno ben pochi ebrei soggiornanti in Italia. Ma è proprio la messa al bando dei suoi libri nel 1933 che rientra inevitabilmente tra le cause della perdita della notorietà: «Es gehört zu den widersinnigsten Folgen eines tragischen Geschicks, dass diese volkstümliche Humoristin in der Hitlerzeit emigrieren mußte und schließlich in Florenz 1942 starb»[49].

2.1.1 Un''autozoografia' letteraria: *Ein Hundeleben*

Nel 1934 Alice Berend arrivò a Firenze con la figlia Carlotta. Anche la sorella Charlotte Berend-Corinth si trovava in Italia, ma le due avevano ormai perso i contatti a causa dei dissapori avuti in passato. Nel 1935, Berend decise di farsi battezzare, dato il crescente antisemitismo in Italia, presso il battistero di San Giovanni ed entrò, dunque, ufficialmente nella comunità cattolica, compiendo quella che era spesso anche una scelta necessaria per garantirsi l'incolumità[50]. In quello stesso anno, la sua attività letteraria in esilio approdò a un primo esito: il romanzo *Ein Hundeleben*, pubblicato con l'editore ceco Julius Kittls Nachfolger. In *Vergessene Dichterinnen*, Ilse Langner restituisce un profilo letterario della scrittrice berlinese e, rievocandone lo stile e le opere, si sofferma su questo romanzo, affidato a un narratore di natura animale[51]. Berend aveva deciso, così, di abbandonare i protagonisti umani, per introdurre a un pubblico – che con tutta probabilità sarà anche piuttosto ristretto – le vicende di un insolito personaggio: un cane di razza Dobermann, che determina anche il punto di vista della narrazione. Solo all'apparenza, la vicenda potrebbe rivolgersi ai bambini, in quanto contiene riflessioni di natura piuttosto politica.

[48] U. El Akramy, *Die Schwestern Berend,* cit., p. 274. Trad.: I suoi libri non sono solo ricchi di una lieta gioia di vivere ma anche di una sana saggezza di vita.

[49] I. Langner, *Vergessene Dichterinnen*, cit., p. 3. Trad.: Tra le cose più contraddittorie di un tragico destino, c'è proprio il fatto che questa popolare umorista sia dovuta emigrare durante il periodo di Hitler per poi morire a Firenze nel 1942.
Ilse Langner confonde la data di morte di Berend, che invece è il 1938. Quando il suo amico di vecchia data, Max Krell, si era deciso a incontrarla, infatti, scopri con suo rammarico che la scrittrice era già scomparsa. M. Krell, *Das alles gab es einmal*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1965, pp. 273-274.

[50] U. El Akramy, *Die Schwestern Berend*, cit., p. 299.

[51] I. Langner, *Vergessene Dichterinnen: Alice Berend,* cit., p. 1.

L'ambiguità del titolo di questo romanzo, *Ein Hundeleben*, non può che far riflettere sulla doppia accezione della 'vita di un cane' e della 'vita da cane', la cui possibile – seppur non accertata nelle intenzioni dell'autrice – sfumatura negativa[52], apre uno spunto di riflessione sulla mancanza di senso di umanità che prevale durante il nazionalsocialismo e di come avesse portato le proprie vittime a essere considerate meno che animali. La metafora ricorre spesso se si pensa ai ripetuti paragoni che le espressioni della politica culturale indirizzarono verso gli ebrei, assimilandoli a dei topi o, peggio ancora, a dei parassiti:

> Wo Ratten auch auftauchen, tragen sie Vernichtung ins Land, zerstören sie menschliche Güter und Nahrung. Auf diese Weise verbreiten sie Krankheiten, Pest, Lepra, Typhus, Cholera usw. Sie sind hinterlistig, feige und grausam und treten meist in großen Scharen auf. Sie stellen von den Tieren das Element der heimtückischen und unterirdischen Zerstörung dar - nicht anders, als die Juden unter den Menschen.[53]

Per di più, al tempo sembrava essere diffusa la tendenza a rimarcare la razza e le differenze tra animali stessi: «Solche „Herrentiere" wurden von den Nationalsozialisten weitaus besser behandelt, verpflegt und höher geachtet als sogenannte „Untermenschen"»[54].

In questo contesto l'autrice sviluppa la vicenda dando voce all'animale stesso, il quale rievoca la propria vita. L'opera non presenta grandi riflessioni filosofiche come quelle del cane Hund nelle indagini che occupano le *Forschungen eines Hundes* di Franz Kafka, in cui l'autore, che soleva attribuire grande rilevanza alle figure animali nelle sue opere, affida al cane rimandi e simbologie legate agli aspetti più ancestrali del popolo ebraico[55]. Nel racconto *Krambambuli* (1883) della scrittrice austriaca Marie von Ebner-Eschenbach (1830-1916), invece, il cane ha un ruolo atttivo ma la scelta del padrone si ripercuote fortemente sul corso della sua vita[56].

L'autobiografia 'canina' di Berend è un romanzo narrato con estrema semplicità, ma che comunque costituisce un *unicum* nella sua produzione. Sebbene i romanzi di Alice Berend abbiano sempre avuto protagonisti fin troppo umani, immersi

[52] Si pensi anche al film del 1918 di Charlie Chaplin, *A Dog's Life*.

[53] Cfr. R. Mihal Friedman, G. Koch, *Juden-Ratten – Von der rassistischen Metonymie zur tierischen Metapher in Fritz Hipplers Film* Der ewige Jude, in *Frauen und Film*, «Mann + Frau + Animal», 47, 65, 1989, pp. 24-35, p. 32, <https://www.jstor.org/stable/24058259?seq=1> (10/2022). Trad.: Laddove compaiono i ratti, loro annientano la terra, distruggendo le risorse umane e il nutrimento. In questo modo diffondono malattie, peste, lebbra, tifo, colera ecc. Sono perfidi, vili e disgustosi e si muovono in grosse schiere. Sono un elemento di distruzione insidiosa e sotterranea, proprio come gli ebrei tra gli uomini.

[54] Cfr. J. Mohnhaupt, *Treue Hunde, „jüdische" Katzen: Haustiere im Nationalsozialismus*, «Tiroler Tageszeitung», 5, 5, 2020, <https://www.tt.com/artikel/30731239/treue-hunde-juedische-katzen-haustiere-im-nationalsozialismus> (10/2022). Trad.: Dai nazisti gli 'animali di razza' furono trattati e curati meglio e con più rispetto dei cosiddetti 'sottoumani'.

[55] U. Treder, *Introduzione*, in F. Kafka, *Indagini di un cane,* a cura di U. Treder, trad. di C. Becagli, Marsilio, Venezia 1992, pp. 9-48.

[56] M. von Ebner-Eschenbach, *Krambambuli und andere Erzählungen*, Reclam, Stuttgart 2017.

nei loro spaccati sociali, vi era già stato in passato, all'inizio della sua carriera, un esempio di trattazione di figure animali. *Der Schlangenmensch* è infatti il titolo di un racconto comparso nel «Berliner Tageblatt» tra il 1924 e il 1925[57]. Il protagonista, dotato del nome alquanto parlante di Antonio Serpentini, ha infatti la capacità di trasformarsi in un serpente, proprio come accade alla mitica figura mutante di Melusina, cantata da Ludwig Tieck e da Franz Grillparzer[58]. Trasformandosi in un serpente, ne assume i tratti in modo completo: «Er hatte sich die Macht angeeignet, sich wie dieses andere Wesen zu benehmen, vielleicht zu fühlen…»[59]. Tuttavia, nonostante sia un rettile, Antonio si comporta come un essere addomesticato. Questo racconto di Berend è ambientato proprio a Firenze e sicuramente risente del periodo in cui la scrittrice vi aveva vissuto con il primo marito, John Jönsson.

Ein Hundeleben, per cui qui adottiamo la definizione di 'autozoografia' letteraria[60], trattandosi dell'autobiografia di un animale, è un romanzo narrato con focalizzazione interna. A rimarcare la natura del narratore è lo stesso sottotitolo dell'opera: *Die Lebensgeschichte eines Dobermanns von ihm selbst erzählt*. Proprio su questo «selbst» vale la pena soffermarsi, in quanto anche in quest'opera l'animale dimostra di essere in grado di avere una precisa percezione di sé e del mondo che lo circonda. Il racconto è dunque affidato ai pensieri, ma anche alle emozioni del Dobermann, il quale però, a differenza del dotto Cane (der Hund) delle *Forschungen eines Hundes* di Kafka[61], si umanizza soltanto nel suo atto di prendere la parola. I suoi tratti restano quelli di un cane che prende le distanze dagli umani e conserva la propria autonomia di pensiero, mettendosi sempre a confronto con essi:

> Bruder tut, was Pflicht und Instinkt ihn gelehrt. Nicht begreifend, daß auch das richtige falsch sein kann.
> Vom menschlichen Standpunkt aus hatte Onkel Tom gewiß recht gehabt. Jedoch nicht für jemand, der für alle wachen muß. Kaum, daß mein Ohr eingeschlafen war, mußte ich alle beide spitzen.[62]

[57] A. Berend, *Der Schlangenmensch: Roman, Roman Fortsetzungen*, «Berliner Tageblatt», 1924-1925, pp. 1-48. La versione cui si fa riferimento, pur se anomala, priva di numero e fascicolo, si trova nell'archivio di Marbach. Nello stesso periodico compare anche il racconto *Der Kaliban* di Isolde Kurz, tra le più note autrici ad aver soggiornato a Firenze nel primo decennio del '900. Ivi, pp. 93-132.

[58] L. Tieck, *Sehr wunderbare Historie von der Melusina*, in Id., *Schriften,* G. Reimer, Berlin 1828, Bd. 13, pp. 67-170; F. Grillparzer, *Melusina*, in Id., *Dramen*, Bd. 1, Leinen, Wien 1960, pp. 577-614.

[59] A. Berend, *Der Schlangenmensch*, cit., p. 1. Trad.: Aveva acquisito il potere di comportarsi e di sentire le cose come un altro essere.

[60] F. Middelhoff, *Literarische Autozoographien. Figurationen des autobiographischen Tieres im langen 19. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart 2019.

[61] F. Kafka, *Indagini di un cane*, cit..

[62] A. Berend, *Ein Hundeleben,* P. Keppler, Baden-Baden 1950, p. 63. Trad.: *Bruder fa quello che gli hanno insegnato il dovere e l'istinto, senza capire che anche il giusto può essere sbagliato.* Dal punto di vista umano Zio Tom aveva certamente ragione. Tuttavia, non per coloro che devono restare svegli. Mi si era a malapena addormentata una delle orecchie che ho dovuto rizzarle entrambe.

Ad ogni modo, il cruccio più grande di Bruder è rendere onore alla sua razza e al suo padrone, come avviene quando si confronta con altri animali e altri umani alla mostra dei cani: «[...] auf der Hundeausstellung, wo ich mich eines Tages befand, um meiner Rasse und meinen Besitzern Ehre zu machen»[63].

L'opera avrebbe tutto l'aspetto di una storia per bambini e potrebbe inizialmente trascinare le aspettative del lettore verso un mondo non troppo reale, se si pensa che il protagonista è proprio un animale che prende la parola. Eppure, *Ein Hundeleben* è tutto meno che una fiaba e, nella semplice trama, si rende interessante per le irriverenti affermazioni che toccano i più svariati temi: l'amicizia, il senso di fedeltà, l'attaccamento alla famiglia, ma anche questioni come l'uguaglianza civile.

La trama segue l'intero corso della vita del protagonista: un Dobermann di nome Bruder che narra dal suo primo contatto con la madre fino al susseguirsi delle relazioni che intrattiene con gli esseri umani e con gli altri cani, per poi concludere la sua storia con la fase della vecchiaia. A questo Dobermann, Berend affida una cronologica narrazione degli episodi salienti della sua vita, trasportando nel rapporto tra cane e uomo, ma anche tra cani, quelle che di fatto sono dinamiche umane e sociali. L'opera è suddivisa in capitoli che recano dei sottotitoli illustranti le vicende narrate, quasi a ricordare le caratteristiche di un romanzo a puntate. Bruder vive nella famiglia di «Herr Senator», un borghese facoltoso, sposato con «Frau Alwine» e padre dei giovani Achim e Angelika. Achim è l'essere umano con cui Bruder stringe il rapporto più autentico ed è colui a cui resta sempre fedele. Bruder lo accompagna anche quando si distacca dalla famiglia per compiere un viaggio che porta sia lui sia il cane a esplorare il senso di libertà e di uscita dagli schemi della società borghese. Come il cane stesso ci racconta, Achim si allontana, infatti, per perseguire la sua carriera di attore, con grande disappunto del padre: «Ich hörte den Herrn Senator rufen, daß er niemals zugeben könne, daß mein geliebter Herr ein Komödiant werden würde»[64]. Proprio questo allontanamento porta anche Bruder a vivere di riflesso le esperienze del suo padrone e a confrontarsi con gli altri cani che conosce in città. Bruder fronteggia tutte le situazioni attraverso la sua capacità di adattamento, che si evolve nell'opera. Muta progressivamente anche la considerazione di cui lui stesso gode presso gli umani: dapprima viene chiamato «Bärchen»[65] mentre, a partire dal capitolo quarto, riceverà l'appellativo di «Bruder»[66]. Quasi a costituire le tappe di un romanzo di formazione, gli episodi sono intitolati in modo tale che le didascalie mostrino non solo le vicende ma anche le esternazioni emotive del cane, i suoi progressi e i suoi rapporti con il mondo esterno,

[63] Ivi, p. 97. Trad.: alla mostra canina dove un giorno mi ritrovai per rendere onore alla mia razza e al mio padrone.

[64] Ivi, p. 137. Trad.: Sentii il Signor Senator gridare che non avrebbe mai ammesso che il mio amato padrone sarebbe diventato un commediante.

[65] Ivi, p. 12. Trad.: Orsetto.

[66] Ivi, p. 19. Trad.: Fratello.

come recita il titolo del capitolo 25, ad esempio: «Bruder vermißt bitter seinen geliebten Herrn und manches andere. Bleibt aber treu Tradition und Pflicht»[67].

Una delle tematiche più riprese all'interno del romanzo è proprio quella della fedeltà al padrone. «*Toujours fidel*» è la scritta incisa sulla medaglia che Bruder vince dopo aver preso parte alla sfilata dei cani, un trofeo che lui stesso definisce come sua «fachwissenschaftliche Auszeichnung»[68]. Anche Thomas Mann ha illustrato la fedeltà del cane nel racconto *Herr und Hund* (1918), ma l'aveva espressa dal punto di vista umano. Nel racconto di Mann le repliche fittizie da parte del fedele cane non sono che parte di un discorso che si snoda esclusivamente nella mente del padrone[69]. Alice Berend, invece, ripropone lo schema comportamentale della fedeltà dell'animale all'essere umano dal punto di vista del cane, come dimostrano gli appellativi che il protagonista utilizza nei confronti del proprio padrone Achim, chiamato appunto «mein geliebter Herr»[70]. Sebbene ciò denoti una riverente vicinanza del cane alla razza umana, l'animale non annulla l'espressione della propria individualità. Bruder mostra sia di provare emozioni e compiere ragionamenti sia di agire d'istinto, cosa che lo porta a comportarsi esattamente come un cane e a percepire ed esplorare il mondo attraverso l'olfatto:

> Wie kleine Kinder hatte ich den unbezämbaren Trieb, alles ins Maul stecken zu wollen. Mit dem gleichen Genuß, wie ich Frau Alwine und Fräulein Angelika Süßigkeiten knabbern sah, mußte ich unbezwingbar Stiefel, Stuhlbeine, Strümpfe und Schirmstöcke benagen. Ein Paar seidene Pantöffelchen wären beinah mein Tod geworden.[71]

Le opere di Alice Berend abbondano di ritratti di interesse sociale, da quelli delle figure femminili ai personaggi dei filistei. Anche in *Ein Hundeleben* ritroviamo questo genere di personaggi umani, ma sono ritratti attraverso un nuovo punto di osservazione. Quella sfumatura di ingenuità presente nella narrazione dei fatti, che già di per sé caratterizza la leggerezza della narrazione di Berend, le consente di sfiorare anche tematiche più delicate. Ma dopo la trattazione di argomenti seri, il cane torna sempre a volgere l'attenzione ai suoi personali interessi o a occuparsi di attività che lo caratterizzano intrinsecamente, in quanto animale: allertarsi ai passi di estranei, gironzolare in cerca di cibo o difendere il territorio.

Tra gli argomenti frutto dei ragionamenti del cane, una costante è proprio la riflessione sulla discriminazione razziale, *in primis* perché anche Bruder stesso

[67] Ivi, p. 159. Trad.: Bruder amaramente sente la mancanza del suo amato padrone di tanto altro. Ma resta fedele alla tradizione e al dovere.

[68] Ivi, p. 106. Trad.: Riconoscimento specifico.

[69] T. Mann, *Herr und Hund*: *ein Idyll*, Fischer, Berlin 1975.

[70] Trad.: Il mio amato padrone.

[71] Ivi, p. 14. Trad.: Come i bambini piccoli avevo un impulso inaddomesticabile: di mettermi tutto in bocca. Con lo stesso piacere con cui vedevo la Signora Alwine e la Signorina Angelica sgranocchiare dolciumi, io dovevo mordicchiare stivali, piedi di sedie, calze e bastoni di ombrelli. Un paio di pantofole di seta rischiò di farmi morire.

ne è vittima: «Ich glaube, bei Menschen, die mich nicht mochten, oder Furcht vor mir empfanden, stets Katzengeruch zu spüren»[72]. Del resto, la politica antiebraica aveva intaccato anche la vita e la carriera di Alice Berend e aveva portato alla rovina del suo prestigio. Tuttavia, l'autrice adotta lo stratagemma di non menzionare mai tali questioni in modo diretto. Esse sono affidate, per questo motivo, all'espressione del Witz, dunque di battute o situazioni comiche che il cane pronuncia, suscitando il riso. Da un lato, c'è lo scorrimento lento di una trama semplice che è quella della storia di un'amicizia sincera tra uomo e animale, con componenti emotive generate dai distacchi, dal ritrovarsi e dai lutti. Dall'altra parte, c'è l'andamento umoristico della narrazione stessa, già di per sé individuabile come tratto distintivo della prosa dell'autrice in generale. Ed è proprio su questo livello che si muove Alice Berend quando con stile anche aforistico fa pronunciare all'improvviso delle massime proprio al cane Bruder. Attraverso la messa in mostra dell'animale come trofeo di razza 'pura' e 'superiore', che avviene durante il momento della sfilata dei cani, emerge dunque chiaramente l'intento dell'autrice di ridicolizzare la questione della razza stessa: «Ich übergrübelte, was alles diese berechtige, so große Ansprüche an uns Hunde zu stellen. Wir alle mußten von reiner Rasse sein, wohlgebaut, nicht um ein Gramm zu fett oder zu mager. Ich sah sie mir selber daraufhin an»[73], afferma infatti Bruder quando viene invitato a sfilare. Nell'esprimere il suo orgoglio per il nome Bruder il cane fa accenno letteralmente al concetto di purezza della razza, che viene introdotto nel discorso attraverso l'aggettivo composto «rasserrein»: «Bärchen […] erhält als Belohnung von Menschenmund den Namen Bruder. Eine Würde, die er im Hochmut des Jugendstolzes oder auch seiner rassereinen Abstammung halber skeptisch auffaßt»[74].

La questione della razza ritorna, dunque, anche in rapporto all'uomo e all'animale. Nonostante si trovi in condizioni di subordinazione rispetto al padrone, come dimostrano alcuni episodi di punizione, Bruder ristabilisce sempre i confini con gli esseri umani e ne rimarca la differenza, nonché la ferma intenzione a non voler assomigliare a loro: «Nicht jeder kann ein Mensch sein. Möchte es nicht einmal. Ich selbst habe es mir nie gewünscht. Vielleicht weil ich mein ganzes Leben mit Menschen verbracht habe»[75]. Tale affermazione, collocata nell'*incipit* del romanzo, sembra già stabilire che il cane osserverà, con una certa distanza oggettiva i comportamenti umani. Il confronto tra uomo e cane

[72] Ivi, p. 12. Trad.: Tra gli uomini che non mi piacevano e che mi temevano credevo di percepire l'odore dei gatti.

[73] Ivi, p. 92. Trad.: Rimuginavo su tutte queste legittime ma anche grandi pretese che avanzano verso noi cani. Dobbiamo essere tutti di razza pura, ben piazzati, né un grammo più grassi né più magri. Di fatto lo vedevo anch'io da me.

[74] Ivi, p. 19. Trad.: Bärchen [...] ottiene il nome Bruder come premio dalle bocche umane. Una ricompensa che con la superbia dell'orgoglio giovanile o della sua discendenza di razza pura percepisce in modo scettico.

[75] Ivi, p. 5. Trad.: Non tutti gli umani sanno essere umani. Nemmeno un po'. Io stesso non mi sono mai augurato di esserlo, forse perché con gli umani ho trascorso tutta la vita.

avviene di continuo nelle riflessioni di Bruder, che le affronta alla luce del suo rapporto con il padrone e di come esso si basi, in fondo, proprio sul dono del cibo che, secondo Bruder, assume una grande sacralità: «Im primitiveren Sinne natürlich. Wir brauchten einen sichtbaren Gott. Vermutlich hielten wir unseren Herrn für einen solchen. Und was dem naiven Menschen die Kirche sei, bedeute uns wahrscheinlich der Wurstladen»[76]. Con questo parallelismo, Bruder mette in correlazione il bisogno umano con quello animale e ne stabilisce una sorta di proporzione.

Distinzione e somiglianza sono anche i criteri su cui si basa il discorso sulla razza nell'ottica del cane. Essa viene vista sia dal punto di vista della distinzione tra vari cani, ambito in cui Bruder dimostra di essere enormemente selettivo: «sie wußten, daß, wer von Rasse, sich nicht von jedermann krauen läßt. Daß dies Tradition wäre und nichts mit persönlicher Abneigung zu tun habe»[77]. Affrontare tali questioni nel 1935 da parte di un'autrice in esilio non era di certo un'operazione facile: pertanto, è possibile ipotizzare che un romanzo del genere celasse anche forme di cautela, motivate dalla possibile paura di esporsi troppo da straniera in Italia. Affrontare la discriminazione attraverso la percezione dell'animale consente all'autrice, infatti, di mettere a nudo senza eccessiva retorica le insensatezze che caratterizzavano i provvedimenti legislativi di stampo antisemitico. La tendenza a non prendere posizioni politiche, ma a ritrarre fedelmente le cose, facendo sì che la critica sociale e politica emergesse da sé, aveva sempre caratterizzato Alice Berend. Del resto, un grande senso della misura la contraddistingueva, come ricorda Ilse Lengner:

> Alle ihre Romane die zum Teil Auflagen von über 200000 erreicht haben, zeigen als besonderes Kennzeichen Disziplin und Mäßigung: das innere Maß an den Geschehnissen, in den Charakteren und im raffiniert einfachen Stil der Schriftstellerin. Alles übertriebene wird vermieden, in Sinn und Wort in gutwilliger Ironie verspottet. Nie wird Alice Berend sentimental oder rührselig, wenn uns auch ihre Gestalten rühren. Weisheit und Humor lassen uns schmunzeln, aber sie verhindern uns in achtloses lautes Gelächter auszubrechen.[78]

[76] Ivi, p. 101. Trad.: In senso primordiale, sicuramente. Avevamo bisogno di un Dio visibile, forse pensammo che il nostro padrone lo fosse. E quello che la chiesa rappresenta per gli ingenui, per noi probabilmente corrisponde alla salumeria.

[77] Ivi, p. 120. Trad.: Lo sapete che chi è di razza non si lascia accarezzare da tutti. Che questa sia solo tradizione e non abbia a che fare con il rifiuto personale.

[78] I. Langner, *Vergessene Dichterinnen: Alice Berend, Margarete zur Bentlage, Josefa Berens-Totenohl*, cit., p. 2. Trad.: Tutti i suoi romanzi, tra i quali alcuni hanno superato le 200000 copie, sembrano essere marcati da disciplina e moderazione: la misura interiore presente nelle vicende, nei personaggi e nello stile semplice e raffinato della scrittrice. Tutte le esagerazioni vengono evitate giocando sul significato letterale e traslato con bonaria ironia. Mai Alice Berend diventa sentimentale o patetica, anche se i suoi personaggi ci commuovono. Saggezza e umorismo ci fanno sorridere, ma ci impediscono di scoppiare in risate sfrenate e superficiali.

2.2 «Der Zauberer der Sprache»[79]: Rudolf Borchardt

Fig. 4 – Autore sconosciuto, *Der Schriftsteller Rudolf Borchardt in Italien*, 1909 circa, Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar.
Pubblico dominio (<https://it.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Borchardt#/media/File:Rudolf_Borchardt_in_Italien.jpg>, 10/2022)

La foto in alto ritrae lo scrittore Rudolf Borchardt, immerso nella lettura e nel paesaggio italiano. Non è del tutto corretto affermare che Borchardt sia stato uno scrittore dell'esilio italiano, visto che la sua emigrazione era cominciata nel 1903, quando raggiunse la Toscana per la prima volta. Ma senz'altro Borchardt divenne un vero esule nel 1944, quando le persecuzioni dilagate anche in Italia lo costrinsero a una lunghissima fuga con la famiglia. In Italia, però, aveva trascorso la maggior parte della sua vita e, in particolar modo, in Toscana. Visse tra Lucca, Pistoia e Volterra, dapprima con la pittrice Karoline Ehrmann, che sposò in prime nozze e, successivamente, con la seconda moglie, Marie Louise Voigt.

Figlio del commerciante ebreo Robert Martin Borchardt e di sua moglie Rose Bernstein, Rudolf Borchardt nacque nel 1877 a Königsberg, nella Prussia orientale, ma la famiglia si trasferì prestissimo a Berlino[80]. Lì, Borchardt ebbe una formazione protestante, sulla quale con tutta probabilità i genitori insistettero così da ovviare a possibili episodi di discriminazione dovuti alla sua provenienza ebraica[81].

Come molti ebrei assimilati, Borchardt non amava sottolineare la sua origine o, quantomeno, non la ritenne mai troppo rilevante, almeno finché la sua prove-

[79] Si allude con questa definizione all'appellativo che Max Krell dà a Rudolf Borchardt: M. Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., p. 131.

[80] Come ha ribadito Liliana Giacoponi, la città natale di Königsberg assume un valore quasi mitico per Rudolf Borchardt che va «oltre il dato biografico». L. Giacoponi, *"Aber Poesie und Sprache ist Nation". L'esilio nella scrittura di Rudolf Borchardt*, «Lea - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 10, 2021, pp. 251-262, p. 251, doi: 10.13128/LEA-1824- 484x-13267.

[81] R. Borchardt, *Leben von ihm selbst erzählt*, in Id., *Gesammelte Werke. Prosa VI*, hrsg. von M.L. Borchardt, U. Ott, G. Schuster, Klett-Cotta, Stuttgart 1990, pp. 71-72; cfr. J. M. Fischer, *Autobiographie und Judentum*, in H.A. Glaser (Hrsg.), *Rudolf Borchardt 1877-1945: Referate des Pisaner Colloquiums*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1987, pp. 29-48, p. 29.

nienza ebraica non cominciò a pesare sulla sua considerazione in Italia dopo il 1938, nonché sulla sua sicurezza durante la fase delle deportazioni[82]. E, ad ogni modo, finì per occuparsi di cultura ebraica in diversi saggi e opere, arrivando a trattare anche lui il mito dell'ebreo errante nella poesia *Ahasver* (§2.2.1)[83]. Fra la sua cerchia di conoscenze, Borchardt vantava non solo intellettuali come il collezionista e bibliofilo Martin Bodmer (1899-1971) e lo scrittore Rudolf Alexander Schröder (1878-1962), ma anche una delle più grandi personalità della letteratura *fin de siècle*: Hugo von Hofmannsthal[84]. I suoi esordi nel mondo della pubblicistica, come la partecipazione alla rivista «Hesperus», lo videro impegnato proprio con Hofmannsthal e Schröder[85]. Questa rete di collaborazioni venne mantenuta anche dopo il suo trasferimento in Italia e, negli anni Trenta, si concretizzò con le attività della casa editrice Bremer Verlag e, soprattutto, con la rivista «Corona»[86].

Borchardt intraprese la sua formazione universitaria nel campo delle lettere classiche e dell'archeologia a Berlino, a Bonn e a Göttingen, senza terminare mai gli studi[87]. Profondo conoscitore del greco antico e del latino, divenne anche un cultore della lingua e della letteratura italiana, tanto da cimentarsi addirittura nella traduzione in tedesco della *Vita Nova* di Dante nel 1922 e, più tardi, della

[82] Sembra che la NSDAP avesse ostacolato, già nel 1933, la possibilità per Borchardt di presenziare all'inaugurazione dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, presso Villa Sciarra a Roma, sebbene fosse stato invitato da Giovanni Gentile e Giuseppe Gabetti a comparire all'evento e a tenere il discorso *Italia e la poesia tedesca intorno al 1900*. Nella lettera a Neurath, Borchardt si lamenta dell'interdizione a presentarsi presso Villa Sciarra per la seguente motivazione: «aus familiengeschichtlichen Gründen» (per motivi di provenienza familiare). R. Borchardt, Brief an Neurath vom 8. April 1933, in Id., *Briefe 1931-1935*, hrsg. von G. Schuster, H. Zimmermann, Hanser Verlag, Wien-München 1996, p. 238. Cfr. anche K. Kauffmann, *Rudolf Borchardt und der Untergang der deutschen Nation. Selbstinszenierung und Geschichtskonstruktion im essayistischen Werk,* De Gruyter, Berlin 2012, p. 211.

[83] Vedi §2.2.1.

[84] Insieme alla seconda moglie di Borchardt, Marie Louise, Rudolf Alexander Schröder curò la pubblicazione delle opere dopo la sua morte. Cfr. R. Borchardt, *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hrsg. von M.L. Borchardt, S. Rizzi, R. A. Schröder *et al.*, Klett-Cotta, Stuttgart 1955-1998.

[85] Cfr. B. Zeller (Hrsg.), *Rudolf Borchardt, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder, Eine Ausstellung des Deutschen Literaturachivs im Schiller Nationalmuseum, Marbach am Neckar*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1978, pp. 107-126. Fu in questa rivista che Borchardt pubblicò anche il suo saggio su Stefan George: R. Borchardt, *Stefan Georges Siebenter Ring*, «Hesperus», 1, 1909, anche in R. Borchardt, *Gesammelte Werke in Einzelbänden: Prosa I*, hrsg. von M.L. Borchardt, E. Zinn, Klett-Cotta, Stuttgart 1991, pp. 119-162.

[86] La rivista ospitò diversi saggi di Rudolf Borchardt ed esordì proprio con un'opera di Thomas Mann, *Jakobsgeschichten* (1930). Cfr. «Corona», *Zweimonatsschrift*, 1, 1, Juli 1930. Cfr. anche B. Zeller, W. Volke (Hrsgg.), *Buchkunst und Dichtung: zur Geschichte der Bremer Presse und der Corona*, Texte und Dokumente, Bayerische Akademie der Schönen Künste, München 1966; M. Rall, *Die Zweimonatschrift «Corona» 1930-1943. Versuch einer Monographie*, Dissertation, Tübigen 1973.

[87] A Göttingen fu allievo del latinista Friedrich Leo (1851-1914).

Commedia[88]. Alla sua *Dantes Commedia Deutsch* Borchardt lavorò dal 1923 al 1930, con esiti notevoli, soprattutto se si considera l'audace scelta di fedeltà stilistica al testo di partenza, che significò trasporre l'opera in tedesco medievale e in terzine con rima alternata. Un esempio è il seguente passo, corrispondente alla presentazione del poeta Virgilio nel Canto I dell'*Inferno*:

Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne di Troia
poi che il superbo Ilïón fu combusto.

Ma tu perché ritorni a tanta noia?
perché non sali il dilettoso monte
ch'è principio e cagion di tutta gioia?»

«Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sì largo fiume?»,
rispuos'io lui con vergognosa fronte.[89]

Poeta war ichs, und den frommgemuten
Anchîses sohn besang ich, dass er kam,
von Troje da es die Hochfahrt galt mit gluten.

Doch du, was kehrst du rück in solchen gram?
was steigst du nicht den berg der hohen wonnen,
dann alle sälde grund und ursprung nahm?

So bist es du Vergiljus, und der bronnen
dran solch geström von Sprache sich erspeiste
ich sprachs mit scham und neigte ihn überronnen.[90]

La traduzione di Dante è una delle dimostrazioni della maniera in cui Borchardt assorbì la cultura italiana, nella quale l'autore si immergeva anche dal punto di vista dell'utilizzo attivo della lingua, come mostrano diversi esempi dell'epistolario e alcuni saggi scritti direttamente in lingua italiana[91]. In una lettera del 1933, scritta in italiano al filologo Giorgio Pasquali, lo scrittore lascia trapelare tutto il risentimento verso una patria – la Germania – che dal 1933 gli «ha precluso» il ritorno. Borchardt si riconosce, così, come uno dei «figli d'adozione» dell'Italia e ribadisce di aver trascorso «una vita di lavori quasi unicamente dedicati a far amare l'Italia»[92].

Borchardt si cimentò in tutti i generi letterari e la sua produzione, soprattutto saggistica, nasceva spesso nel contesto della sua rete di collaborazioni;

[88] R. Borchardt, *Dantes Vita Nova*, in Id., *Gesammelte Werke in Einzelbänden/ Übertragungen I*, hrsg. von M.L. Borchardt, E. Zinn, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1998, pp. 265-337. Cfr. anche R. Borchardt, *Epilegomena zu Dantes Vita Nova*, in Id., *Gesammelte Werke in Einzelbänden/ Prosa II*, hrsg. von M.L. Borchardt und E. Zinn, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1996, pp. 472-531.

[89] D. Alighieri, *Commedia. Inferno*, a cura di G. Inglese, Carocci, Roma 2016, p. 61, Canto X, vv. 73-80.

[90] R. Borchardt, *Dantes Comedia Deutsch*, in Id., *Gesammelte Werke in Einzelbänden,* hrsg. von M.L. Borchardt, U. Ott, E. Zinn, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1967, p. 17.

[91] In particolar modo, le lettere a Benedetto Croce, a Giorgio Pasquali e Vittorio Santoli, per citarne alcuni. R. Borchardt, *Briefe 1931-1935*, cit.. Si ricorda, a questo proposito, anche il saggio del 1931 *Metacritica tedesco-dantesca*, R. Borchardt, *L'Italia e la poesia tedesca. Aufsätze und Reden*, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1988, pp. 21-30.

[92] R. Borchardt, Lettera a G. Pasquali del 20 ottobre 1933, in Id., *Briefe 1931-1935*, cit., pp. 284-285..

fu così che mantenne il contatto con la Germania, considerando che trascorse gran parte della sua vita in Italia. Ed è in questa prospettiva che va inquadrata la produzione dell'autore correlata all'Italia, che prende le mosse dalle opere dedicate o legate alla figura di Dante fino ad arrivare a scritti incentrati sui luoghi italiani. La raccolta di saggi *Italienische Städte und Landschaften*, pubblicata nel 1933, non è solo una sorta di riflessione introspettiva sulla percezione dell'Italia da parte dell'autore, ma è anche una vera e propria guida tra Volterra, Lucca, Pisa e Venezia[93]. Come traspare da quest'opera, Borchardt, amava soggiornare in Italia e le città di Lucca e Volterra, in particolare, segnarono tappe importanti del suo soggiorno[94]. In Italia, lo scrittore alloggiava sempre in ville e fu questo tipo di residenze a nutrire la sua passione per i giardini, che si univa alla profonda ammirazione per il paesaggio toscano[95]. Lo ricorda lui stesso nell'opera che più lo avvicina all'indagine estetica del paesaggio: *Der leidenschaftliche Gärtner* (1951): «Der Garten ist ein Luxus, eine Spielerei, Luxus und Spielerei das Uralte Traumbild und Wunschbild der Menschheit, das von einem Garten zu einem Garten, vom Eden bis Gethsemane, den Umlauf seines Dramas von Schuld und Sühne führt»[96].

L'esistenza che Borchardt condusse in Italia non fu di certo isolata: lo scrittore ebbe sempre accanto la famiglia – cosa non scontata per chi raggiunse da esule l'Italia – e i tanti amici che spesso gli recavano visita. Rudolf Borchardt riuscì di fatto a guadagnarsi una certa considerazione ed era apprezzato da diversi intellettuali italiani, tra cui lo storico dell'arte Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900-1975), i germanisti Giuseppe Gabetti (1886-1948) e Vittorio Santoli (1901-1971), il citato filologo Giorgio Pasquali e lo scrittore Tommaso Gallarati Scotti (1878-1966). Nel 1933 il Ministro Giovanni Gentile e Giuseppe Gabetti, in qualità di Direttore dell'Istituto di Studi Germanici, lo avevano invitato a tenere una con-

93 R. Borchardt, *Italienische Städte und Landschaften*, hrsg. von G. Schuster, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1998.

94 È a Volterra che Borchardt matura la sua ricezione di Dante, in particolar modo, quando nel suo immaginario si coniugano gli scenari dell'Inferno con le rovine della città etrusca, di dantesca memoria. R. Borchardt, *Der Durant. Ein Gedicht aus dem männlichen Zeitalter*, in Id., *Gesammelte Werke in Einzelbänden: Gedichte – Poetische Erzählungen*, hrsg. von M.L. Borchardt, H. Steiner, mit einem Gedenkwort von R.A. Schröder, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1957, pp. 414-526. Cfr. anche M. Marianelli, *Introduzione*, in R. Borchardt, *Pisa Solitudine di un impero*, a cura di M. Marianelli, trad. di M. Roncioni, Nistri Lischi, Pisa 1965, pp. vii-lxvii, p. xv. Orig., R. Borchardt, *Pisa Ein Versuch*, in Id., *Gesammelte Werke in Einzelbänden: Prosa III*, hrsg. von M.L. Borchardt, E. Zinn, Klett-Cotta, Stuttgart 1996.

95 Borchardt riceveva spesso persone illustri nelle sue ville e anche per questo dette spesso l'impressione di essere facoltoso agli occhi di molti contemporanei. Tuttavia, non mancarono i periodi di crisi economica durante i quali per guadagnarsi da vivere si ritrovò anche a lavorare come insegnante. P. Sprengel, *Rudolf Borchardt. Der Herr der Worte. Eine Biographie*, Beck, München 2015, p. 364.

96 R. Borchardt, *Der leidenschaftliche Gärtner*, hrsg. von M.L. Borchardt, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 2002, p. 27. Trad.: Il giardino è un lusso, un gioco, è lusso e gioco uno dei più antichi sogni e desideri dell'uomo. Di giardino in giardino, dall'Eden al Getsemani, guida il corso del suo dramma fatto di colpa e peccato..

ferenza a Villa Sciarra proprio poiché lo ritenevano un intellettuale fautore del dialogo italo-tedesco[97]. Fra i conoscenti di Borchardt spicca, inoltre, il filosofo e senatore Benedetto Croce, con il quale intrattenne un fitto scambio epistolare. Croce aveva apprezzato enormemente la sua traduzione della *Vita Nova*[98] e attribuiva allo scrittore tedesco un grande talento, al punto da coinvolgerlo nelle sue pubblicazioni per Laterza[99]. Più volte, Benedetto Croce spinse Borchardt a far tradurre i propri scritti: «Ebbi nel '38 il libro su Pisa [*Pisa Ein Versuch*]. E più volte ho pensato che, poiché ella vive in Italia da tanto tempo, sarebbe cosa bella e buona un volume che raccogliesse alcuni suoi saggi, come quello bellissimo sulla *Villa*»[100].

La produzione di Borchardt in Italia è notevole e spazia dalla poesia, come nel caso dei *Jamben* (1935-1936), a opere teatrali di ambientazione borghese, come la commedia *Pamela* (1934), fino ad arrivare al romanzo, anch'esso di stampo borghese, *Vereinigung durch den Feind hindurch* (1937)[101]. Oltre alla vasta produzione saggistica, frutto delle ininterrotte collaborazioni editoriali di Borchardt, è bene notare come vi siano anche opere di tutt'altro genere come quelle di carattere geografico e paesaggistico, basti pensare al già citato saggio sulle città italiane, *Italienische Städte und Landschaften*, che costituisce un interessante punto di vista per analizzare la percezione storico-geografica dell'Italia da parte dell'autore, cui si aggiunge anche il saggio *Pisa. Ein Versuch* del 1932, espressione dell'immersione di Borchardt nel contesto pisano tardomedievale[102].

[97] Nella lettera d'invito lo scrittore viene infatti definito come «der Deutsche Dichter und Meister der deutschen Sprache» (il poeta e maestro della lingua tedesca). G. Gabetti, G. Gentile, Brief an R. Borchardt vom 2. Februar 1933, in DLA, Nachlass Rudolf Borchardt, Il titolo, che poi gli viene corretto, fu: *Ispirazioni e influenze d'Italia nella poesia germanica intorno al 1900.*

[98] Cfr. M. Neumann, *Eidos. Borchardt zwischen Croce und Warburg*, in E. Osterkamp (Hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossenen*, De Gruyter, Berlin 1997, pp. 157-193, p. 164.

[99] «Sono io che debbo ringraziarla dell'avere contribuito con il suo scritto a quel volume laterziano, dove l'essere collocato primo dimostra il pregio riconosciuto al suo scritto sugli altri tutti». B. Croce, Lettera a R. Borchardt del 5 luglio 1942, in R. Borchardt, B. Croce, *Carteggio Croce-Borchardt*, a cura di E. Cutinelli-Rèndina, cit., p. 21. Su questo carteggio cfr. anche I. Ferron, *Poesie und Nicht Poesie. Rudolf Borchardt und Benedetto Croce*, in D. Burdorf, C. Benne (Hrsgg.), *Rudolf Borchardt und Friedrich Nietzsche. Schreiben und Denken im Zeichen der Philologie*, Quintus, Berlin 2017, pp. 133-153.

[100] Croce allude qui al saggio *Villa*, contenuto in R. Borchardt, *Italienische Städte und Landschaften*,hrsg. von G. Schuster, 2. Auflage, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1998, pp. 14-48.

[101] Il romanzo *Vereinigung durch den Feind hindurch* fu dedicato alla contessa Marion Franchetti von Hornstein Hoenstoffeln, che Borchardt frequentò nell'ambito del circolo che lei teneva presso la sua dimora di Firenze con il marito, il conte Luigi Franchetti. Lì Borchardt era entrato in contatto anche con il principe Rupprecht di Baviera. Cfr. R. Borchardt, B. Croce, *Carteggio Croce-Borchardt*, a cura di E. Cutinelli-Rèndina, cit., nota alla lettera del 10 dicembre 1942, p. 29.

[102] R. Borchardt, *Pisa ein Versuch*, cit. Cfr. V. Vivarelli, *Il pulpito di Nicola Pisano. Borchardt, Nietzsche e la traduzione come metafora stilistica*, in P. D'Iorio *et al.* (a cura di), *Prospettive*,

Durante la fase in cui risiedette in Germania, Borchardt fu legato per un breve periodo al circolo di Stefan George[103], come era accaduto anche al poeta Karl Wolfskehl, esule in Italia dal 1934, con il quale, però, Borchardt non ebbe grandi rapporti[104]. Quest'ultimo era di fatto un autore *sui generis*, la cui complessità è indice di un eclettismo, spesso generato da una molteplicità di influenze e di interessi culturali, che varcavano i confini della letteratura *stricto sensu*[105]. «Ich bin nie Mitglied irgendeines Verbandes oder Vereines, Gruppe oder Bundes oder Partei welcher Art immer gewesen und wünsche es weder zu sein noch zu werden» dichiarò, non a caso, nel 1935, quando gli si propose di aderire al gruppo *Reichsverband deutscher Schriftsteller*[106].

Durante la fase trascorsa in Italia, Borchardt intessette una rete di rapporti con i maggiori intellettuali italiani. La relazione con il paese che lo accolse, dunque, fu forse meno conflittuale di quella che ebbe con la Germania. È inevitabile, comunque, ricondurla al momento in cui si sentì tradito: quando, cioè, imperversò la persecuzione antiebraica, evento che lo portò a scegliere di restare in Italia in un «esilio volontario e coscienzioso», come lui stesso scrisse[107]. Per questo, come si è detto nell'Introduzione (§1.3), le sue vedute piuttosto reazionarie fecero sì che per un periodo egli provasse a consolidare la sua reputazione in Italia, arrivando addirittura a cercare l'approvazione del Duce, che lo scrittore non sembrò considerare in modo troppo negativo[108]. Egli gli consegnò a Palazzo Venezia nel 1933 l'edizione tedesca della *Commedia* di Dante.

Borchardt fu tra gli scrittori emigrati che cercarono di interagire positivamente con il regime e con il dittatore stesso. Tuttavia, l'autore, la cui prosa è stata definita 'narcisistica' da Italo Alighiero Chiusano[109], aveva un rapporto contro-

Edizioni ETS, Pisa 2015, pp. 397-501; L. Giacoponi, *"Aber Poesie und Sprache ist Nation". L'esilio nella scrittura di Rudolf Borchardt*, cit., p. 260.

[103] Anche Stefan George fu autore di una versione della *Commedia* dantesca: Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, übersetzt von S. George, in Id., *Übertragungen*, in Id., *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, X/XI, Klett-Cotta, Stuttgart 1988.

[104] I contatti tra i due autori risalgono ai primi del '900. Tra gli esuli in Italia con cui Borchardt fu in contatto ci fu anche la scultrice Emy Roeder (1890-1971) attiva presso Villa Romana dal 1936 al 1937 (§1.2.3). Cfr. P. Kuhn, *Refugium Villa Romana. Hans Purrmann in Florenz*, Deutscher Kunstverlag, München 2019; C. Vitale, *Artiste tedesche a Firenze attorno a Villa Romana*, in M.C. Mocali, C. Vitale (a cura di), *Cultura tedesca a Firenze. Scrittrici e artiste tra Otto e Novecento*, Le Lettere, Firenze 2005, pp. 36-37.

[105] Borchardt ebbe una predilezione per il giardinaggio, ma era appassionato anche di fotografia, come dimostra la sua collaborazione con diverse riviste, quali quella italo-svizzera «Atlantis». Cfr. P. Sprengel, *Rudolf Borchardt: Der Herr der Worte*, cit., p. 350.

[106] R. Borchardt, *Briefe 1931-1935*, cit., p. 516. Trad.: Unione degli scrittori tedeschi del Reich.

[107] R. Borchardt, Lettera a Giorgio Pasquali del 20 ottobre 1933, in Id., *Briefe 1931-1935*, cit., p. 285.

[108] Cfr. Introduzione, §1.3.

[109] I.A. Chiusano, *Momente des Fragmentarischen. Zur Analyse des narzißtischen „Stils" im essayistischen Werk Rudolf Borchardts*, in S. Kyora, A. Dunker, D. Sangmeister (Hrsgg.), *Literatur ohne Kompromisse. Ein Buch für Jörg Drews*, Aisthesis, Bielefeld 2004, pp. 297-319, p. 297.

verso con la diffusione in Italia dei suoi saggi. Soprattutto durante gli ultimi anni del soggiorno in Italia, poiché comprendeva le difficoltà per uno straniero di raggiungere la notorietà: «Dies ist für einen Deutschen nicht der Moment sich zum italienischen Autor zu machen, verehrter Herr Senator – wir stehen mitte im Kriege»[110]. Nonostante Benedetto Croce avesse provato a proteggerlo dal rischio di persecuzioni verso i tedeschi in Italia[111] – senza accorgersi che il vero problema era l'origine ebraica –, Borchardt finì comunque nelle mani dei nazisti. Proprio nel 1944 fu catturato con l'intera famiglia, per poi venire rilasciato nei pressi di Trims in Tirolo, dove morì poco dopo d'infarto.

«Tengo tutto il pensiero rivolto alla Patria, con ansie non lievi»[112] aveva scritto a Croce nel 1942, due anni prima di essere deportato. Ma, di fatto, Borchardt non fu uno scrittore patriottico[113]. Per le sue vedute conservatrici, egli reputava che il vero sovrano ideale dovesse essere aristocratico e aveva individuato il suo monarca ideale in una personalità che vagava, apolide, per l'Italia, ovvero il principe Rupprecht di Baviera (1869-1955)[114], come scrisse in italiano a Giorgio Pasquali: «Siamo alla vigilia della dittatura militare che attraverso un episodio di Reichsverweser – probabilmente Ruperto di Baviera – col ristabilimento dell'Impero federale apporterà alla monarchia»[115]. Sperando, forse, di poter restaurare al governo una figura che assomigliasse il più possibile a quella di un sovrano illuminato, Rudolf Borchardt non poteva che rifiutare il nazionalsocialismo, di cui, tuttavia, aveva sottovalutato la pericolosità, in particolar modo in merito all'annientamento dei diritti civili:

> [...] la farsa di lassù sta per volgere in catastrofe. Ho notizie attendibili, - poiché da fonti diversissime e in ciò dettagliatamente concordi – che la tirannide dei Zauberlehrlinge mezz'affogati dai fiotti d'acqua se non implora l'avvento del Meister almeno vi si rassegna, e che Papen colla Reichswehr e collo Stahlhelm sta per affrontare e annientare i pretoriani su cui unicamente la parvenza di governo risparmiata dagli avvenimenti politici s'appoggia.[116]

[110] Ivi, p. 13. Autotraduzione di R. Borchardt: «Questo non è il momento per un tedesco, stimatissimo Senatore, di farsi autore italiano. Siamo nel mezzo della guerra, e per nessuno può essere più amaro di come lo è per me».

[111] Che si andava intensificando dopo l'8 settembre 1943.

[112] R. Borchardt, Lettera a Benedetto Croce del 27 maggio 1942, in R. Borchardt, B. Croce, *Carteggio Croce-Borchardt*, a cura di E. Cutinelli-Rèndina, cit., p. 20.

[113] *Schöpferische Restauration* è il titolo di uno dei discorsi tenuti da Borchardt nel 1927 presso l'Università di Monaco. R. Borchardt, *Reden*, hrsg. von M.L. Borchardt, S. Rizzi, R.A. Schröder, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1998, pp. 230-253.

[114] Il principe Rupprecht di Baviera si rifugiò per un periodo a Firenze. Cfr. M. Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., pp. 176-178.

[115] R. Borchardt, Lettera a Giorgio Pasquali, 20 ottobre 1933, in Id., *Briefe 1931-1935*, cit., p. 285.

[116] *Ibidem*.

Se da un lato, dunque, Borchardt esprime il suo dissenso e immagina una vita breve per il nazionalsocialismo, al tempo stesso confuta alcuni aspetti della 'razza' considerata ad esso opposta: quella ebraica. L'autore rifiuta di ammettere l'esistenza di un'identità ebraica, nonostante avesse già affrontato questioni legate all'ebraismo a partire dallo scritto *Das Buch Joram* (1905), che ripercorre la diaspora ebraica attraverso la figura di Joram[117], un uomo che riesce a generare una progenie solo grazie all'intervento divino e ciò avviene al costo di trovarsi lontano dalla propria terra.

Borchardt affronta la teoria della razza anche in una lunghissima lettera indirizzata – ma mai inviata – a Max Brod, scrittore e celebre curatore delle opere di Franz Kafka. Il pretesto è la risposta al saggio del 1936 *Rassentheorie und Judentum*, con il quale Brod si riproponeva di portare all'attenzione scientifica l'inconsistenza di una legislazione basata sulla discriminazione razziale[118]. In risposta, Borchardt decostruisce il concetto di razza ebraica e ammette la sola esistenza di un popolo ebraico, la cui purezza è ormai inesistente a causa delle migrazioni, dei mescolamenti e delle vicissitudini storiche:

> Es ist unter Menschen, denen die Geschichte und die Natur von sich hinlänglich mitgeteilt haben um ihnen das Mitreden zu gestatten, völlig einverstanden, dass die Juden nicht eine Rasse sind, sondern ein Volk, dass dies Volk *als Volk*, indem es sich als solches zu erkennen gibt, fühlt, aufdringt oder nachdrücklich bekundet, einer Abneigung bei den Andern begegnet die zwischen Algier und Palästina oder England Amerika und Deutschland nur durch Nuancen abgewandelt sind.[119]

Nel 1943, in uno scenario completamente mutato anche per il contesto italiano, Borchardt pubblicò il saggio *Zur deutschen Judenfrage*, in cui si espresse sull'assimilazione, affermando che la germanizzazione degli ebrei fu un processo fondamentale che lui identifica nella sua città natale: Königsberg. Borchardt er-

[117] Nome che allude al re d'Israele Ioram, figlio di Giòsafat. Cfr. *Re*, in *Libri storici, Bibbia* 1, 17, <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/at/2Re/1/?sel=1,17> (10/2022). *Das Buch Joram* fu particolarmente apprezzato da Martin Buber, che ne vide un esempio poetico per il sionismo. G. Schuster (Hrsg.), *Martin Buber und Rudolf Borchardt. Briefe, Dokumente, Gespräche. 1907-1964*, Rudolf Borchardt Gesellschaft, München 1991, p. 9. Cfr. anche A. Kissler, *«Ein fremdes Blut in deinen Adern». Rudolf Borchardt und das Judentum*, Sonderband *Rudolf Borchardt*, hrsg. von H.L. Arnold, «Text + Kritik» – Zeitschrift für Literatur, 11, 2007, pp. 25-36.

[118] M. Brod, *Rassentheorie und Judentum*, mit einem Anhang über den Nationalhumanismus von F. Weltsch, Löwit, Wien 1936.

[119] R. Borchardt, Brief an Max Brod (Entwurf), in Id., *Briefe 1936-1945*, hrsg. von G. Schuster, Tenschert bei Hanser, München-Wien 2002, p. 24. Trad.: Tra coloro ai quali la storia e la natura hanno insegnato abbastanza, proprio al fine di sostenere il loro discorso, è dato per compreso che gli ebrei non sono una razza, ma un popolo, che questo popolo in quanto popolo si riconosce come tale, sente, si impone e manifesta in modo energico, e che incontra negli altri quell'avversione che tra Algeria e Palestina, o Inghilterra e America e Germania è cambiata solo di qualche sfumatura.

ge questo luogo a massima espressione di un'assimilazione tedesco-ebraica che, a differenza di quella che riscontreremo in Wolfskehl, si svincola dalla matrice spirituale. Quelle che lui ritiene essere le più eccellenti menti ebraico-prussiane non furono di religione ebraica, ma appartenevano al 'popolo' ebraico[120]. Sul concetto di ebraismo come popolo, rimarcato fortemente nella già citata replica a Brod, Borchardt sembra insistere particolarmente, quasi in virtù di un annullamento di quelle che il sionismo vuole considerare come diversità intrinseche, ma che, nell'ottica di questo scrittore, non sono altro che il frutto di vicissitudini storiche[121].

2.2.1 I «wilde» *Jamben*

Dal lascito di Rudolf Borchardt sono via via emerse diverse opere che egli non pubblicò in vita, come il già citato *Der leidenschaftliche Gärtner*, a cui si aggiunge un romanzo erotico recentemente dato alle stampe, *Weltpuff Berlin* (2018). Vi è, poi, una serie di interessanti componimenti poetici, scritti a partire dal 1935, a cui Borchardt fa accenno in alcune lettere, i *Jamben*, ma che lui stesso definì «unpublizierbar»[122]. Queste poesie si presentano prevalentemente in forma giambica sul modello di Archiloco e di Orazio, e non sono sempre suddivise in strofe. Rifacendosi ad Archiloco come precursore dell'invettiva[123], del quale assume a tutti gli effetti la «veemenza»[124], Borchardt aderisce formalmente e, soprattutto, contenutisticamente all'espressione del vituperio dei giambi, ovvero a quelli che Orazio stesso aveva definito «versi dell'infamia»[125].

[120] R. Borchardt, *Zur deutschen Judenfrage*, in Id., *Gesammelte Werke in Einzelbänden: Prosa IV*, hrsg. von M.L. Borchardt, U. Ott, E. Zinn , Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1973, pp. 370-396, p. 374. Per il ruolo della città di Königsberg cfr. L. Giacoponi, *"Aber Poesie und Sprache ist Nation". L'esilio nella scrittura di Rudolf Borchardt*, cit., p. 252.

[121] R. Borchardt, Brief an Max Brod (Entwurf), cit., p. 24.

[122] La prima edizione postuma venne realizzata nel 1967: R. Borchardt, *Jamben*, hrsg. von M.L. Borchardt, U. Ott, E. Zinn, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1967. Per la ricostruzione della complessa vicenda della stesura di *Jamben,* cfr. L. Korten «*Unpublizierbar natürlich*» – *Rudolf Borchardts* Jamben *editionsphilologisch beschattet*, «Editio» 19, 2005, pp. 155-169. Una delle lettere in cui menziona i giambi è quella a Franz Golffing: R. Borchardt, Brief an Franz Golffing, 22. Dezember 1935, in Id., *Briefe 1931–1935*, cit., p. 527.

[123] È a partire dal VI secolo a.C. che il giambo assume anche la funzione nell'invettiva, proprio con la svolta poetica di Archiloco (680-645 a. C.). Cfr. E. Savino, D. Ventre, *Lirici greci*, Crocetti, Milano 2021, p. 16. Sul rapporto tra i componimenti di Borchardt con il modello di Archiloco cfr. anche E. Lenk, *Nachwort*, in R. Borchardt, *Jamben*, hrsg. von E. Lenk, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004, pp. 70-79; P. Sprengel, *Rudolf Borchardt: der Herr der Worte*, cit., p. 350.

[124] R. Borchardt, Brief an Franz Golffing, 22 Dezember 1935, cit., p. 527.

[125] «Quem criminosis cumque voles modum /pones iambis, sive flamma /sive mari libet Hadriano» (I versi dell'infamia gettali / dove hai voglia, alle fiamme, all'Adriatico). Orazio, *Ode 16*, I, in Id., *Odi ed epodi*, a cura di A. Traina, trad. e note di E. Mandruzzato, BUR, Milano 2005, pp. 114-115.

Ancor più di quella italiana, del resto, la letteratura greca e latina erano per Borchardt i pilastri su cui aveva fondato i suoi ideali estetici, che considerava come punto di partenza per il rinnovamento culturale di cui aveva bisogno l'Europa. Egli diffuse tale concezione in maniera programmatica in diversi saggi e discorsi, come per esempio *Vergil* (1930), pronunciato in occasione del bimillenario del poeta latino e incentrato sul suo ruolo emblematico per la letteratura europea[126]. Questo suo conservatorismo, che parte dalla politica e si estende alla cultura attraverso il suo attaccamento alle forme rappresentative classiche, ha fatto sì che lo si considerasse un 'moderno antimoderno': «Ist Borchardts Antimodernismus modern?», si è chiesto, infatti, il critico Ernst Schmidt nell'indagare il rapporto dello scrittore con l'eroismo tragico delle opere antiche. Ma è proprio l'eredità antica che, secondo Borchardt, deve essere tramandata ai fini di costruire una letteratura sovranazionale, con la consapevolezza di un'esigenza di rinnovo che nella sua cerchia era infatti identificata come «schöpferische Restauration»[127].

Borchardt si è occupato di letteratura greca e latina su vari fronti e, da studioso e traduttore quale era, continuò a farlo anche negli anni più precari della sua esistenza, ovvero quando il soggiorno italiano era diventato a tutti gli effetti esilio. Nel 1934, per esempio, tradusse un'ode di Saffo, ricostruendone i versi mancanti a partire dalla traduzione di Catullo[128]. In passato, si era anche cimentato nella traduzione della poesia pindarica, di Omero e nella composizione delle *Bacchische Epiphanie* (1912), che celebrano in forma di inno il ritorno trionfante del dio Dioniso[129]. Anche nella raccolta *Jamben* è presente un componimento

[126] Il discorso si tenne presso l'Università di Kiel, nel corso delle celebrazioni del bimillenario di Virgilio comparve poi nella rivista «Corona» nel 1930. R. Borchardt, *Vergil*, in Id., *Gesammelte Werke in Einzelbänden: Prosa II*, hrsg. von M.L. Borchardt, E. Zinn, 295-309, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1996, pp. 65-83. Cfr. V. Vivarelli, *Prefazione*, R. Borchardt, *Virgilio*, a cura di G.B. Conte e V. Vivarelli, trad. di M. Marianelli, Edizioni della Normale, Pisa 2015, pp. 295-309; L. Giacoponi, *The cultural and historical legacy of classical antiquity in Rudolf Borchardt's essay on Virgil's Aeneid,* «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 7, 2018, pp. 203-217, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-24414.

[127] Cfr. B. Zeller, *Vesuche einer schöpferischen Restauration*, in Id. (Hrsg.), *Rudolf Borchardt, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder*, cit., pp. 285-514. Nella pubblicazione citata vengono ripercorse le tappe della restaurazione culturale promossa da Borchardt, Heymel e Schröder e grande spazio è dedicato ai loro scritti sulla latinità e sull'ellenismo nei primi venti anni del Novecento. Sulla restaurazione culturale cfr. anche E.A. Schmidt, *Rudolf Borchardts Antike. Heroisch-tragische Zeitgenossenschaft in der Moderne*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2006, p. 62.

[128] Si tratta del *Sapphos Lied an Aphrodite*, R. Borchardt, *Gesammelte Werke in Einzelbänden*: *Gedichte II/Übertragungen*, hrsg. von M.L. Borchardt, U. Ott, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1996, p 416.

[129] Cfr. R. Borchardt, *Bacchische Epiphanie, Schriften der Rudolf Borchardt-Gesellschaft*, hrsg. von B. Fischer, Quintus, Stuttgart 1992, Bd. 3, p. 4. Da questo testo, in particolare, traspare il senso di un equilibrio precario tra vita e morte: «Zwischen Tod und Leben brausend / Meisternd das in Eins Geschlossne / Tanzt der Rosen Übergoßne / ins Geschick der Welt» (Trad.: Tra morte e vita correndo / domandoli in un tutt'uno / danza inondato di rose / nel

poetico che richiama un brindisi festoso, *Trinklied*, ma anziché avere un tono da baccanale la poesia costituisce una dimostrazione di rifiuto verso una Germania di cui, come si vedrà, vengono attaccate le istituzioni politiche, sociali e culturali. Il canto *Trinklied* diviene, infatti, una descrizione delle manifestazioni di giubilo della folla che acclama i nazisti e le loro marce. Tutto ciò contrasta enormemente con la saggezza antica, persino nella descrizione di un momento di festa:

> Wahrheit, scherzte das nackende Altertum, wohne bei Weine:
> Im bittren Ernst die Bettlerin Lade zu uns an den Tisch,
> Die, aus den Reichen der Zeit wie wir Verbannte, des Gastrechts
> Verwaiste schweifte, wären nicht Winter und Dichter und Wein [...].[130]

Nel sovvertire il concetto di festa Borchardt fa appello proprio alla sacra pratica dell'ospitalità di tradizione greca e ricorda, come farà anche in altre poesie, la condizione di esule cacciato, «verbannt».

La frattura attuata dai *Jamben* rispecchia proprio quella esistente tra il soggetto e la dimensione culturale che lo circonda, aspetto che il filosofo Theodor W. Adorno nel saggio *Lyrik und Gesellschaft* individua come punto di partenza della poesia e che rimarcò anche quando curò una delle prime edizioni dell'autore[131]. Borchardt esprime rabbia e rancore nei giambi, e lo fa impiegando allusioni a figure divine o comunque legate alla mitologia greca, come Cupido o Clitemnestra, fino ad arrivare a quelle dell'immaginario germanico, come le valchirie, per non parlare dei soggetti letterari e dei luoghi simbolo come la selva di Teutoburgo[132]. All'estesa costellazione di personaggi chiamati in causa per esprimere un profondo disappunto, si aggiungono anche personalità cardine della storia della cultura tedesca, come Martin Luther o il drammaturgo Heinrich von Kleist.

destino del mondo). Ivi, p. 22. Tale poesia può essere dunque inquadrata anche nell'ottica di una ricezione nietzschiana di Borchardt che si configurò senz'altro come uno strumento per reinterpretare attivamente la materia classica. C. Zittel, *Zum Paradox der dionysischen Form: Nietzsche – Borchardt – Adorno*, in C. Benne, D. Burdorf (Hrsgg.), *Rudolf Borchardt und Friedrich Nietzsche. Schreiben und Denken im Zeichen der Philologie*, De Gruyter, Berlin 2017, pp. 153-190.

[130] R. Borchardt, *Trinklied*, in Id., *Jamben*, cit., pp. 48-49. Trad.: Nel vino vive la verità: scherzava la sbeffeggiante antichità: / nell'amara serietà lei la mendicante / ci inviti alla tavola / lei che come noi dai regni del tempo è bandita e orfana d'ospitalità / vaga, non fosse per l'inverno, i poeti e il vino.

[131] Adorno parla di questo meccanismo nel saggio *Rede* über *Lyrik und Gesellschaft* ma anche nell'introduzione alle poesie di Borchardt. Cfr. T.W. Adorno, *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in Id., *Noten zur Literatur*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971, pp. 73-104, in particolare p. 100, in cui puntualizza sull'eredità classica della tradizione «polemica»; cfr. anche T.W. Adorno, *Die beschworene Sprache*, in R. Borchardt, *Ausgewählte Gedichte*, hrsg. von T.W. Adorno, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1968, pp. 7-35.

[132] R. Borchardt, *Nomina Odiosa*, in Id., *Jamben*, 2004, cit., p. 45.

La raccolta *Jamben* comprende i seguenti componimenti: *Urlaub, Nuper Idoneus, Jamben, Mitte Sectari, Schatten vom Wannsee, Klytämnestra, Schatte von Rodaun, Pater Patriae, Unterwelt hinter Lugano, Ahasver, Universitas Literarum, Luther, Rasse, Nomina Odiosa, Trinklied*[133]. Alcune poesie presentano rimaneggiamenti rispetto alle versioni iniziali, come, per esempio, *Klytämnestra*, a dimostrare come Borchardt vi continuasse a lavorare fino alla fine della sua vita[134]. In generale, vi è un forte impianto dialogico, dato non solo dalla reiterazione del 'tu' in maiuscolo in quasi tutti i testi, ma visibile anche nelle forme declinate dei pronomi personali e degli aggettivi possessivi e nelle continue esortazioni o domande retoriche. A ben guardare, tali espedienti si ritrovano in parte anche in alcuni dei modelli di Borchardt, non solo nel 'veemente' Archiloco, ma anche in Orazio e Catullo.

Sebbene alcuni elementi – come i salti logici o i complessi rapporti tra verbi e soggetti – rendano questi versi talvolta ermetici, ciò che invece giunge in maniera diretta è il furore che anima l'autore. Il manierismo che caratterizza la raccolta costituisce il vero contrasto con l'ira che trasuda da poesie come quella che riprende il titolo dell'opera, *Jamben*. In essa Borchardt, dopo aver ricordato Catullo nel motto iniziale, dà il benvenuto ai suoi «Wilde Jamben» e li chiama a esprimere tutta la sua collera[135]:

> Wilkommen wilde Jamben oh!
> Raum frei, was unnützt von mir! Jeden Umbestand
> Beiseit, wie vorm Gefecht im Schiff,
> Daß nackt mir alles für die nackt entsetzlichen
> Ausbrechenden Geschütze steh.[136]

[133] L'ordine presentato segue quello dell'edizione del 2004 curata da E. Lenk (R. Borchardt, *Jamben*, cit.) a sua volta ripresa da uno dei volumi dell'edizione di opere complete del 1985: R. Borchardt, *Gesammelte Werke in Einzelbänden: Gedichte II/ Übertragungen II*, hrsg. von M.L. Borchardt, U. Ott, Klett-Cotta, Stuttgart 1996. Alcuni testi circolavano già dopo la stesura, come la poesia *Urlaub,* ad esempio, che comparve nella rivista «Die neue Rundschau»: R. Borchardt, *Urlaub*, «Die neue Rundschau», 63, 2, 1952, p. 252. Cfr. anche note all'edizione del 1967: R. Borchardt, *Urlaub*, in Id., *Jamben*, cit., p. 56.

[134] L. Korten, *«Unpublizierbar natürlich» – Rudolf Borchardts Jamben editionsphilologisch beschattet*, cit., pp. 162-168.

[135] Il motto *Truces iambi* all'inizio di *Jamben*, allude ai seguenti versi del carme 36 di Catullo, di marcata durezza: «Annales Volusi, cacata carta / votum solvite pro mea puella. / Nam sanctae Veneri Cupidinque vovit, / si sibi restitutus essem / dessemque truces vibrare iambos, / electissima pessimi poetae scripta tardipedi deo daturam / infelicibus ustulanda lignis» (Annali di Volusio, cacca scritta, / sciogliete il voto della mia ragazza / ha fatto voto a Venere e ad Amore / se io tornavo da lei e la smettevo / di lanciarle i miei giambi truculenti / di fare dono a Dio del piede tardo, / in un rogo di legna maledetta). Catullo, *Carme 36*, in Id., *I canti*, a cura di A. Traina, trad. di E. Mandruzzato, BUR, Milano 2007, pp. 162-163.

[136] R. Borchardt, *Jamben*, in Id., *Jamben*, 2004, cit., pp. 11-13. Trad.: Oh benvenuti violenti giambi! / Via da me ciò che è vano / Via ogni inutilità, come dinnanzi ai combattimenti in nave, / che tutto mi diventi nudo e crudo per questo nudo / scoppio di fuoco.

Catullo rappresenta innanzitutto un modello formale e i suoi versi sono il pretesto per alcune citazioni di Borchardt, il quale si affida al poeta latino come modello di invettiva. Se in Catullo il motto *truces iambi* allude più alla rabbia sentimentale, la seguente strofa, che compone il carme 52, esprime un esempio di rabbia politica, ovvero dell'avversione del poeta nei riguardi dei cesariani Nonio e Vatinio[137].

Quid est, Catulle? Quid moraris emori?
sella in curuli struma Nonius sedet,
per consulatum peierat Vatinius:
quid est, Catulle? Quid moraris emori?[138]

E anche in Orazio è possibile riscontrare esempi di invettiva diretta, come nel caso dell'*incipit* dell'epodo 10: «Malasoluta navis exit alite / ferens olentem Mevium», che corrisponde all'invettiva del poeta contro Mevio e che, peraltro, funge da motto in apertura della poesia *Rasse* inclusa in questa raccolta di Borchardt[139].

Ciò porta a riscontrare una doppia funzione nell'aggancio ai testi classici: da un lato, vi è aderenza formale; dall'altro, quelli che vengono riproposti sono alcuni modelli di poesia sociale e politica, privi di lirismo. In Borchardt, il carattere della voce poetica rifugge qualsiasi accenno al sentimentalismo per aderire dichiaratamente – e con evidente risentimento – alla poesia politica: «[...] komm setz Dich her / Und lass uns nicht pathetisch sein / Wir schenken uns der Augen stummes Weinen»[140]. La poesia *Mitte Sectari*, ad esempio, trae il titolo da una citazione testuale del carme 38 di Orazio: «[...] mitte sectari, / rosa quo locorum / sera moretur», noto manifesto di una semplicità che invoca lo spogliarsi del lusso ai fini di sopraelevare la poesia[141]. Borchardt impiega questa citazione per poi sfogarsi nel testo con un popolo di illetterati e abbrutiti, incapaci persino di reggere un libro: «Lies ja und halt es umgekehrt / wie Kinder, eine Brille auf, die Zeitungen [...] / Was hattest du und du gehabt mit Poesie, / gerade du mit Deutsch zu tun»[142].

[137] Per una identificazione dei due cesariani, cfr. note 1 e 2 alla traduzione italiana. Catullo, *Carm.* 52, in Id., *I canti*, cit., p. 211.

[138] *Ibidem*. Trad.: Che aspetti ora, Catullo, per morire? / Nonio la Rogna sta sulla curule / e Vatinio bestemmia il consolato / Che aspetti ora, Catullo, per morire?.

[139] Orazio, *Epodo X*, in Id., *Odi ed Epodi*, cit., p. 435. «Salpa la nave nella sua iattura / con il tanfo di Mevio». Vedi R. Borchardt, *Rasse,* in Id., *Jamben,* cit., 2004, p. 40.

[140] R. Borchardt, *Ahasver*, in Id., *Jamben*, 2004, cit., p. 28. Trad.: [...] Vieni e siediti qua / e fa che non siamo più patetici / Risparmiamoci il pianto muto dagli occhi.

[141] Orazio, *Carme* 38, in Id., *Odi ed epodi*, cit., pp. 168-169. Trad.: Non inseguire più, in ogni luogo, / ragazzo, estreme rose che s'attardano.

[142] R. Borchardt, *Mitte Sectari*, in Id., *Jamben*, 2004, cit., p. 14. Trad.: Leggi sì ma lo tieni al contrario, / come fanno i bambini, occhiali in su, con i giornali [...] / Che cosa mai c'entrerete tu e tu con la poesia / e tu con il tedesco.

Se Orazio elogiava la semplicità, Borchardt pretende che la parola diventi tutt'altro che ornamento e che si faccia portatrice di messaggi schietti e concreti, ricorrendo persino a elementi dello stile basso. In *Nomina Odiosa*, titolo di ciceroniana memoria[143], lo sguardo inorridito del poeta verso il mondo circostante riecheggia nella reiterazione della parola «Dreck», che forma ulteriori composti: «dies ist schlechterdings / Dreck. Trockner, angemachter, aufgeweichter Dreck, Zerfallener Dreck, gepresster Dreck, Gedruckter, Scheissdreck, Drecksinnung»[144]. Borchardt vuole rinunciare alla retorica e fa sì volutamente che alcune parole perdano la poeticità: «Dumm ward das Wort in Hohles greift / So Sinn wie Rechnung, und Vernunft am Festungstor / Schreibt Frieden mit dem Aberwitz»[145].

Il componimento che dà il titolo alla raccolta, *Jamben*, è stato non a caso definito dalla curatrice dell'edizione più recente, Elisabeth Lenk, come «Programmjambus» e svolge proprio una funzione programmatica e di anticipazione dell'atmosfera che pervaderà l'intero ciclo di componimenti[146]. In questa poesia, si riscontra anche una funzione metapoetica, Borchardt riflette infatti sui suoi stessi versi e ne definisce l'andamento musicale «Zornmusik», musica della collera[147]. Una musica carica di polemica, come ha puntualizzato Elisabeth Lenk, e che è dunque una sintesi tra il ritmo dato dalla metrica e un contenuto del tutto antiarmonico[148]. I giambi sono chiamati, infatti, a rappresentare un mondo capovolto, in cui la letteratura dei padri vaga perdendo di significato, in una dimensione in cui tutte le regole si annullano: «Beim Zwei beginnt und nicht beim Ein / das Zählen; wilde Jamben fahrts verkündigen. / Die Rechner nur verrechnen sich»[149].

Quest'estetica di distruzione e di capovolgimento dell'ordine viene resa in maniera molto evidente anche a livello semantico, grazie all'utilizzo di termini giustapposti ai rispettivi contrari. In questi casi, la sola alterazione di un significato grazie al suffisso rende ancora più marcato l'intento reiterativo e l'espressione degli opposti: «Ist Zeit und Unzeit, ungetreu und treue»[150] in *Pater patriae*, o

[143] Il titolo fa riferimento al detto *Nomina sunt odiosa*, che trae origine dall'orazione *Pro Sexto Roscio Amerino* di Cicerone (16, 47), nella quale si afferma il lato sconveniente di citare persone per nome: «homines notos sumere odiosum est». R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, BUR, Milano 2017, p. 91.

[144] R. Borchardt, *Nomina Odiosa*, in Id., *Jamben*, 2004, cit., pp. 44. Trad.: Questa è melma della peggior specie/ Melma. Secca, impastata, melma molle, sgretolata, melma spremuta, stampata, una merda, sporca associazione.

[145] R. Borchardt, *Jamben*, in Id., *Jamben*, 2004, cit., p. 12. Trad.: Sciocca è divenuta la parola / essa afferra a vuoto / sensata quanto il conto e la ragione imprigionati / scrive pace con la follia.

[146] E. Lenk, *Nachwort*, cit., p. 71.

[147] R. Borchardt, *Jamben*, 2004, cit., p. 13.

[148] E. Lenk, *Nachwort*, cit., p. 62.

[149] R. Borchardt, *Jamben*, 2004, cit., p. 13. Trad.: Da due e non da uno / comincia il conto; violenti giambi annunciatelo. / I calcolatori danno solo i numeri.

[150] Ivi, *Pater Patriae*, cit., p. 23. Trad.: Il tempo è atemporale, infedele e fedele.

ancora, in *Jamben*: «Entmenscht und Unmensch lagern auf der Menschenbrust / Und hecken zu einer Ausgeburt»[151]. Tali contrasti sono poi spesso accompagnati da scenari apocalittici, forieri di distruzione, come l'apparizione del basilisco con il cielo che impallidisce in *Jamben*. La parola «Himmel» (cielo) trova spazio continuo in questi versi ed è funzionale a rappresentare le minacce che incombono:

> Nur, wenn der Himmel taubt, wenn mit der Schwelle
> Jahrhunderts kein Jahrhundert ist,
> Wasser im Brunn versincken und die Wälle
> Der Glauben vor dem Antichrist [...]
> Sag den Gefallenen, dass es mit uns aus ist
> Und Abel tot: Deutschland ist Kain.[152]

I versi appena citati sono tratti da *Schatten vom Wannsee* e costituiscono un omaggio ed una risposta al grande drammaturgo Heinrich von Kleist. L'intera poesia è un disperato appello al poeta che aveva scritto l'ode *Germania an ihre Kinder*, e che proprio sulle rive del Wannsee si era suicidato nel Novembre 1811[153]: Borchardt lo rimpiange e lo invidia per aver avuto una Germania diversa e non quella che ora uccide la libertà di pensiero – «Du, der noch rings, schon rings, ein Deutschland hattest / das schon zu denken uns zerbricht!»[154]. La Germania, che Borchardt non riesce più a non identificare con il nazionalsocialismo, finisce per essere associata alla figura biblica di Caino, fratricida per antonomasia. Caino, come altri personaggi, è parte di un complesso sistema di riferimenti che coinvolge diverse figure cardine della mitologia nonché personaggi letterari appartenenti a diverse tradizioni. Essi rappresentano in maniera costante il senso di ingiustizia e disgusto che l'autore prova per l'anticultura che ora pervade la sua 'vecchia' patria. E a proposito di richiami biblici, la poesia *Ahasver*, come suggerisce il titolo, rievoca la mitica figura dell'ebreo errante e contiene varie allusioni a luoghi legati alla cultura cristiana, come Betlemme

[151] Ivi, *Jamben*, 2004, cit., p. 11. Trad.: Il disumanizzato e il disumano giacciono sul petto umano / e covano la loro progenie.

[152] Ivi, *Schatten vom Wannsee*, p. 17. Trad.: Quando il cielo diverrà sordo, quando alla soglia / del nuovo secolo non ci sarà nessun secolo, / l'acqua nella fonte e le mura delle certezze / dinnanzi all'Anticristo sprofonderanno [...] Dillo ai caduti che per noi è la fine / Abele morto: la Germania è Caino.

[153] Il titolo induce anche un collegamento inevitabile con la *Wannseekonferenz*, durante la quale Hitler e i principali gerarchi del nazionasocialismo ratificarono la decisione dello sterminio di massa come soluzione finale della *Judenfrage*. È proprio il titolo, dunque, che consente di supporre che la poesia risalga al 1942, quando la persecuzione antiebraica si era enormemente intensificata. Trad.: Solo quando il Cielo fa un rumore assordante, quando alla soglia / del secolo, non c'è secolo alcuno, / Le acque sprofondano alla sorgente come gli argini / della fede dinnanzi all'Anticristo. / Quando i cuori spezzati sopravvivono / e il dovere di morte appare in modo blasfemo / "Abele morto [ci sussurra]: la Germania è Caino".

[154] R. Borchardt, *Schatten vom Wannsee*, cit., p. 23. Trad.: Tu che ancora qui intorno, proprio qui intorno, una Germania avevi / che ora il pensiero ci distrugge.

e Nazareth. L'errante, *Ahasver*, diventa qui protagonista di una parabola degli ebrei e l'enumerazione di vocativi presente nel primo distico consente di identificare direttamente le persone:

> Gescheiter Mann in mittleren Jahren Ahasver,
> gut angezogener Rechtsanwalt
> Chefoberarzt, Privatdozent, Regierungsrat,
> Kriegsteilnehmer, natürlich doch,
> Der du ungefähr so viel von Melchisedech hast [...].[155]

Tuttavia, nonostante gli ebrei siano chiaramente da identificare come 'parte lesa', soprattutto dopo le leggi di Norimberga, l'autore indirizza comunque a loro le proprie critiche:

> [...] reines Volk ist reines Gift.
> Resultat: die Bibel bist Du los,
> Die Völker drehen sie gegen Dich und lesen Dir
> Bei Scheiterhaufenlicht draus vor,
> Bis wieder Dein Stern zurückkehrt, und die Völker die
> Sich selbst zu gut für Schergen sind
> Und sich der Kerkermeisterschaft am Sträflingsvolk
> Um ihrer selbst halb mehr vielleicht
> Als Deinethalb gewillt sich zu entledigen.
> Ausbricht dein Frühling, Ahasver
> Die Rechte hageln wie bisher die Schläge Dir
> Aufs Haupt, um den verlorenen Sohn
> Letzheimgekehrten wütet eine Liebe die
> Schon jedem Kalb gefährlich wird
> Und sieh, Schlemihl, es sieht so aus als hättest Du
> Gelernt, und schmölzest. [...].[156]

Borchardt ricorda così la sua contrarietà verso il sionismo, che, in virtù di quanto si è spiegato sul suo rapporto con l'ebraismo, rappresentava per lui una

[155] R. Borchardt, *Ahasver*, in Id. *Jamben*, 2004, cit., p. 28. Trad.: Uomo rispettabile di mezza età, Ahasver, / avvocato ben vestito, / primario di medicina, libero docente, funzionario di stato, / combattente naturalmente e tu che hai così tanto di Melchisedec.

[156] Ivi, p. 30. Trad.: [...] il popolo puro è puro veleno. / Risultato: la Bibbia ormai Tu l'hai persa, / i popoli Ti si rivoltano contro e Te la leggono / là fuori alla luce dei roghi, / finché non tornerà la Tua stella, e i popoli / che sono loro stessi troppo buoni per essere sbirri / vogliono liberarsi dal ruolo di carcerieri del popolo prigioniero / forse più a causa loro / che a causa tua. / Scoppia la tua primavera, Ahasver / i diritti piovono come finora ti piovevano i colpi / in testa, per il figliol prodigo / ultimo a rincasare infuria un amore che / già per ogni vitello sarà pericoloso / e guarda, Schlemihl, sembra come se l'avessi imparata, e ti disciogliessi.

immotivata forma di insistenza sull'autodeterminazione di questo popolo e sul suo isolamento.

La questione della razza viene affrontata da Borchardt anche nell'espressione della polemica contro l'arianesimo. In particolare, in *Rasse* e, ancora una volta, in *Schatten vom Wannsee*, il tono della poesia è fortemente sarcastico e funzionale a esprimere scherno verso quei tedeschi che hanno tratto vantaggio dalla persecuzione razziale. Si parla, infatti, di un prototipo di tedesco ariano di nome Pawelke:

> Von einem Steppen-Arier-Ahn
> Wie zwar ererbt, die Lebenswege Pawelkes
> Zu tanzen, weil die Welt, eh sie
> Der Rassen bewußt ward, unbewußt auf Rasse hielt:
> Um kurz, der Halbnarr Pawelke,
> Der Hausknecht Paulke, Wagenschieber Pawelke
> Bumsnachtportier und Zeitungsmann
> Der hin und her geschmissene Abfall Pawelke
> Nicht mehr als üblich vorbestraft
> Er ist nicht schlimm, ein durchschnittlicher Pawelke,
> stand wie Zehntausende bereit
> Als grade Deutschland nicht so voll nach Führer schrie
> Als irgendwer nach Abfall um
> Vom Abfallhaufen schwindelnd hoch so lang zu schrein
> Deutschland braucht einen Führer bis
> Es wirklich glaubte blind zu sein, die Augen schloß
> Und einen Führer brauchen ging.[157]

Il rapporto dello scrittore con il concetto di patria, invece, risulta essere ancor più complesso. Le leggi antiebraiche del 1933, ma soprattutto quelle di Norimberga del 1935, sancirono ufficialmente la sua condizione di esule e portarono a un'esasperazione di questo contrasto con la Germania. Il giambo che Borchardt ironicamente dedica alla patria è intitolato *Pater Patriae*. Questa è forse l'unica poesia in cui vi è un accenno all'espressione di sentimenti: «ich erfuhr von Untergang / der Länder und der Völker und der Reiche / über deren Wild-

[157] Ivi, *Rasse*, cit., pp. 40-41. Trad.: Discendente da un avo Ariano della steppa / come non mai Pawelke ha appreso a danzare sulle vie della vita, / poiché il mondo è ora divenuto conscio della razza e ignaro ad essa tiene: / in poco è divenuto il mezzo matto Pawelke / il servitore Paulke, il trafficante di vagoni Pawelke / il portiere notturno e l'uomo dei giornali / il Pawelke gettato via qua e là / non è più condannato a essere inutile / non è cattivo, un Pawelke nella media, / che come migliaia se ne sta lì pronto / proprio quando la Germania urla invocando il Führer / come chiunque inneggi alla spazzatura / urlando nella vertigine tra mucchi di spazzatura / urlando che la Germania ha bisogno di un Führer / finché credette d'esser cieca, e ad occhi chiusi / se ne andò a cercare un Führer.

nissen / der Vatergeist die letzte Träne weinte»[158]. Ma come si è già accennato è in *Schatten vom Wannsee* che la rabbia contro la patria raggiunge il suo apice:

> Kommst Du ein zweites Mal den Abschied nehmen
> Von einem solchen Vaterland?
> Willst du dies Vaterland nur wieder grüßen?
> Zu sehen ob hundert Jahre mehr
> An ihm vermocht, den Aiastod zu büßen
> Des letzten Preußen und ein Heer? [159]

L'insieme dei *Jamben* di Borchardt costituisce l'espressione di un forte risentimento, restituito secondo una precisa metrica e nella forma di una eleganza classicheggiante, che si risolve, tuttavia, in una distruzione di istituzioni come patria, nazione e popolo, minate alle fondamenta. Il concetto di patria, del resto, vacillava già da tempo per questo autore che visse perlopiù lontano dalla Germania. Uno dei rari esempi di conciliazione con essa potrebbe essere ricondotto al rapporto con Königsberg, città natale in cui quasi mai visse se non per i primi anni di vita e con la quale Borchardt aveva stabilito una relazione legata più a un processo di memoria che ad altro[160].

Come mostrano alcuni componimenti densi di allusioni, nemmeno la letteratura consente all'autore di riconciliarsi con la cultura tedesca, poiché essa è ormai parte di un passato calpestato dalla politica del suo presente. Non a caso, i grandi personaggi e i poeti che costituiscono elementi fondatori della cultura tedesca, come Lutero o Goethe, hanno la mera funzione di creare un pretesto per attaccare la propria patria. *Luther* è scritta in forma di epodo e, dunque, senza strofe. L'autore fa appello al grande Riformatore proprio per descrivere la follia retrograda che dilaga in Germania: «[...] das Reich des Menschenwahns / das Du uns stiftetest, reißt unsterblich weiter [...]»[161]. Lo stesso accade a Goethe, citato attraverso la rievocazione dell'Italia, in particolar modo nell'epodo *Unterwelt hinter Lugano*, il cui motto iniziale allude al primo verso del cinquantaduesimo epigramma veneziano: «Jeglichen Schwärmer schlagt mir an's Kreuz im dreißigsten Jahre / Kennt er nur einmal die Welt, wird der Betrogne der Schelm»[162]. Nella stessa poesia, l'autore rievoca l'Italia associandola al poeta

[158] Ivi, *Pater Patriae*, cit., p. 24. Trad.: Seppi del crollo / dei paesi e dei popoli e dei regni / per quella barbarie / lo spirito del padre le sue ultime lacrime pianse.

[159] R. Borchardt, *Schatten von Wannsee*, cit., p. 15. Trad.: Tornerai una seconda volta / a dare addio a questa patria? / Vuoi salutare ancora questa patria? / Per vedere se altri cent'anni / le consentiranno di espiare la morte di Aiace / dell'ultimo prussiano e un esercito?

[160] L. Giacoponi, *"Aber Poesie und Sprache ist Nation". L'esilio nella scrittura di Rudolf Borchardt*, cit., p. 252.

[161] R. Borchardt, *Luther*, cit., p. 39. Trad.: Il regno dell'umana follia / che per noi fondasti, continua immortale a lacerarsi [...].

[162] J.W. von Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di R. Fertorani, E. Ganni, con testo a fronte, vol. 1, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1997 (1989), p. 456.

Stefan George, il quale vi aveva trascorso del tempo e di cui Borchardt si prende gioco in maniera piuttosto marcata: «Wanderer, der du Italisch ernährt zu der Hexenküche Deutschland / Grimmen im Bauche schon, ziehst, – oh Nolens Volens, / hör vorerst –»[163].

Borchardt si situa, così, in un punto particolare della poesia politica in Germania, nella quale il rapporto del soggetto con il mondo esterno – per dirla con Adorno[164] – è visto in un'ottica di opposizione e l'elemento 'esterno all'io' entra fortemente in gioco[165]. Quella componente che Adorno aveva definito «Gesellschaftliches» e che non poteva mancare nella poesia diviene occasione di puro scontro e denota inevitabilmente una cesura che davvero ci fu per il poeta dopo la primavera del 1933. Autori, opere e protagonisti della letteratura sono reimpiegati per dipingere la distruzione della cultura. La poesia stessa non è più in grado nemmeno di donare gloria letteraria, poiché anche essa è destinata a scomparire e questa allegoria del poeta che vede la distruzione del proprio riconoscimento è presente in diversi componimenti. In *Nuper Idoneus*, non a caso, l'autore impiega sì un titolo che allude a Orazio – «Vixi puellis nuper idoneus / Et militavi non sine gloria»[166] – ma capovolge il concetto di gloria ricordando la tragica fine della letteratura in Germania[167].

Spesso sono proprio le citazioni a indicare il disappunto per il tramonto dei modelli letterari che Borchardt individuava nella sua contemporaneità: fra esse, vi è quella del componimento *Klytämnestra*[168]. In questo richiamo all'arcaica figura della moglie del re Agamennone, si rintracciano echi della tragedia greca ma anche shakespeariana, in particolare nel motto: «Hättest Du / Die schlotterische Königin gesehen»[169]. Si tratta, infatti, della frase pronunciata dal «First Player» nella scena metateatrale della rappresentazione diretta da Amle-

Trad. di M.T. Giannelli, *Epigrammi. Venezia 1790*, ivi, p. 457: «Si dovrebbe crocifiggere ogni fanatico a trent'anni; / appena conosciuto il mondo, l'illuso diventa un furfante».

[163] R. Borchardt, *Unterwelt hinter Lugano*, in Id., *Jamben*, 2004, cit., p. 25. Trad.: Viandante, che di Italia ti nutri e ti dirigi verso la Germania nella cucina della strega / con il borbottio nella pancia – *nolens volens* – per ora ascolta. Di certo George non incontrò mai il suo favore, ma questi versi di scherno, in cui lo accusa di proferire anche farse finché non subentrerà l'oblio, sono motivati anche dal fatto che Borchardt lo identifica come un simpatizzante del regime. Cfr. E. Lenk, *Nachwort*, cit., pp. 83-84.

[164] Cfr. T.W. Adorno, *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in Id., *Noten zur Literatur*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971, pp. 49-68.

[165] Cfr. U. Ott, *Die Jamben als politische Dichtung*, in K. Kauffmann (Hrsg.), *Dichterische Politik*, Lang, Bern-New York, 2002, pp. 147-161; U.K. Ketelsen, *Nationalsozialismus und Drittes Reich*, in W. Hinderer (Hrsg.), *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2007, pp. 303-326.

[166] Orazio, *Ode XXVI*, cit., pp. 320-321. «Sono vissuto, ho amato fino a ieri, / e non senza bravura o senza gloria».

[167] R. Borchardt, *Nuper Idoneus*, in Id., *Jamben*, 2004, cit., p. 9.

[168] R. Borchardt, *Klytämnestra*, in Id., *Jamben*, 2004, cit., pp. 18-19.

[169] Ivi, pp. 18-19.

to nell'Atto II della tragedia: una frase di dubbia interpretazione, ma probabilmente riferita a Ecuba – «but who had seen the mobled queen»[170]. Borchardt dialoga qui con la regina e le promette che resterà in vita, non verrà uccisa come il personaggio shakespeariano a lei più affine, quello di Gertrude in *Hamlet*. La presenza della regina è funzionale a connotare una storia letteraria che è tramontata, una vicenda che non segue più il suo corso e la regina non assume più un ruolo attivo, bensì resterà impassibile. Emblema di impotenza, Clitemnestra diviene così indicibile, non narrabile («unsagbar»), poiché smette di essere parte della letteratura e del sapere:

> Nicht Täterin, nicht Mörderin, und bist auch nicht, verschämte Unzucht Welkender:
> Du bist unsagbar [...]».[171]

Questo non è l'unico riferimento shakespeariano che si trova nella raccolta: anche in *Mitte Sectari* c'è un riferimento ad alcuni personaggi del *romance The Tempest*, come Caliban, funzionali a intraprendere il discorso del sovvertimento del concetto di 'razza', quale richiamo al disprezzo verso lo straniero:

> Geh lies, was Deinesgleichen Deinesgleichen schreibt
> Aus immer weniger als deutsch,
> und brüll und wälze Dich, wirf die Steine Calibans
> Nach Ariel hoch und Prospero.[172]

In questa, come in altre poesie, l'asprezza del lessico è sempre giustapposta, come mostra anche l'allusione citata sopra, a richiami intertestuali colti, fra i quali si trovano *carmina* di Orazio e Catullo, ma anche opere di Virgilio, come in *Urlaub:* «Ite hinc inanes ite rhetorum ampullae» (vv. 11-12). In questa poesia, vi è l'allegoria di una partenza, che non è affatto quella di una vacanza, come vorrebbe l'eufemismo nel titolo, ma è quella di un addio, proprio come anticipa il motto, tratto dal primo verso del carme V dei *Catalepton* di Virgilio – «Ite ite hinc inanes, ite rhetorum ampullae» –, con cui il poeta latino dà addio «alle vuote ampollosità» della retorica[173]:

[170] W. Shakespeare, *Hamlet*, II, 2, trad. e cura di F. Marenco, in Id., *Le tragedie*, a cura di F. Marenco, Bompiani, Milano 2014, pp. 713-1040, qui pp. 846-847. Trad.: «PRIMO ATTORE "Ma chi, oh chi avesse visto velarsi la regina"».

[171] R. Borchardt, *Klytämnestra*, in Id., *Jamben* , 2004, cit., p. 18. Trad.: Non colpevole, non assassina e non sei nemmeno, vergognosa oscenità appassita: / Tu sei indicibile [...].

[172] R. Borchardt, *Mitte sectari*, in Id., *Jamben* , 2024, cit., p. 14. Trad.: Va' leggi quello che i tuoi simili scrivono ai tuoi simili / di cose sempre meno tedesche, / e sbraita e agitati, getta le pietre di Calibano / contro Ariel e Prospero.

[173] Virgilio, *Catalepton*, in Id., *Appendix Virgiliana*, a cura di A. Salvatore, Istituto Poligrafo e Zecca di Stato, Roma 1997, p. 270.

Nimm mit was durch die Kammer fegt.
Es friert die gestrigen Kränze, durch Papiere rauschts,
Stecks ein, mein letztes Liebeslied,
In Schleier wickle es, bind es mit den Haarlocken,
Ich brauch sie will sie mag sie nicht.
Kahl solls und ohne Geruch nach Dir und kaltblütig
Und schneidend sein von Einsamkeit.[174]

Come evidenzia l'espressione «die gestrigen Kränze», si rimpiange un clamore tramontato, che ormai fa spazio al senso di disillusione. Allo stesso modo, questa atmosfera è evocata grazie all'utilizzo di una parola dello stesso campo semantico, «Lorbeer» («alloro»):

Da, und ins Hageln werf ich Dir noch den Lorbeer nach,
Den Du für mich der Muse gabst
Und den ich abrang der zu lang sich Sträubenden
Und trug ihn dass Deutschland säh
Gefeit sei meine Stirn vor seinen Belohnungen.
Was hier sich anhebt, lohnt nicht mehr.[175]

La distruzione di corone d'alloro simboleggia l'annientamento delle carriere letterarie degli esuli, che per Borchardt è causato dalla persecuzione, ma alla base di esse vi è la dissoluzione di modelli culturali. La presenza di elementi concreti relativi al contesto culturale dell'epoca ai fini dell'invettiva ricorre attraverso la menzione, a volte indiretta, di persone e luoghi, come si è visto per le allusioni a George in *Schatten von Wannsee*.

In *Universitas Literarum*, invece, è l'accademia a essere messa sotto scacco e Borchardt, come aveva già fatto anche in *Nomina Odiosa*, ridicolizza il mondo accademico attraverso l'enumerazione sarcastica di titoli, espediente che pervade tutta la poesia e rafforza il disprezzo dell'autore verso chi ha tratto vantaggio dal nazionalsocialismo:

Ich tröste leere Wände; Magnifizenz hat sich
Wer weiß wohin um Trost gewandt
Dort vorm Dozentenzimmer begossenen Pudeln gleich
Scheu grüßt den Volksverbundenen

[174] R. Bochardt, *Urlaub*, in Id., *Jamben*, cit., p. 7. Trad.: Prendi ciò che sfreccia per la stanza, / son morte di freddo le corone di ieri, scricchiola la carta, / prendi il mio ultimo canto d'amore, / avvolgilo nel velo, legalo con un ricciolo / Non mi serve e non lo voglio. / Spoglio e senza il tuo profumo deve essere a sangue freddo / E tagliente di solitudine.

[175] *Ibidem* Trad.: Qui, nella grandine ti getto dietro ancora l'alloro, / che tu per me desti alla musa / e che io strappai a quelli più resistenti / e portai cosicché la Germania vedesse / che la mia fronte è immune alle sue ricompense/ ciò che qui si innalza, non vale più nulla.

Rektor Dekan Kollegen Neider Konkurrenz,
Die schlecht verfolgte Wissenschaft.[176]

Inoltre, il rapporto con il mondo intellettuale non trova espressione solo attraverso manifestazioni di rabbia, ma anche nella forma del rimpianto, come evidenziano i richiami a un grande amico di Borchardt, Hugo von Hofmannstahl, ormai morto da sei anni:

Fürchterlich ist Dirs – eben
Hofmannstahl, mir mehr weder Dir, geh, und ich will versprechen
Nicht wieder so wie seit sechs
Jahren, nachts im Bette gestützt, bitterlich Dich zu wünschen.[177]

Questa poesia, intitolata *Schatte von Rodaun* appare, in un certo senso, parallela a *Schatten vom Wannsee*, che Borchardt aveva dedicato con evidente scherno a George. Rodaun, nei pressi di Vienna, fu il luogo di residenza di Hofmannsthal dal 1901 e, dunque, diviene un luogo simbolico per l'autore che da un lato cerca invano l'amico; dall'altro si rallegra del fatto che non vedrà più gli orrori. Borchardt assume qui dei toni più nostalgici ed esprime un'attestazione di stima verso l'amico, ma rievoca anche gli anni del sodalizio dell'intensa attività letteraria, in cui era coinvolto[178].

La poesia giambica di Borchardt, dunque, viene a configurarsi come un vero e proprio meccanismo – antico – di difesa da tutti i danni arrecati dalla politica. Borchardt accusa i fautori di questo processo di aver coltivato ignoranza e li ritiene responsabili della regressione culturale: «hab Euch älteste / Notwehr unsterblicher Einsamkeit» afferma, non a caso, in *Jamben*[179]. Inoltre, i versi toccano le delicate questioni del pregiudizio etnico, della persecuzione e delle loro derive, che si riflettono su quella che per lui è una vittoria del qualunquismo e dell'ignoranza. La sacralità del popolo, della nazione e della patria viene meno proprio a causa della morte della cultura, le cui fondamenta vengono qui presentate come incapaci di sostenere la Germania. Tali elementi si diramano a seconda delle tematiche trattate e la loro frammentarietà risponde alla condizione di

[176] R. Borchardt, *Universitas Literarum*, in Id., *Jamben*, 2004, cit., p. 36. Trad.: Consolo pareti vuote; la Magnificenza si è / rivolta chissà dove per consolarsi / lì davanti allo studio dei docenti se ne sta con la coda tra le gambe come i cani / e timidi salutano/ Concorrenza, il Collega Rettore Decano legato al popolo, / la scienza brutalmente perseguitata.

[177] R. Borchardt, *Schatte von Rodaun*, in Id., *Jamben*, 2004, cit., p. 21. Trad.: Terribile è anche per te, / Hofmannstahl, più per me senza di te, va, e lo voglio promettere / mai più come ormai da sei anni / appoggiato sul letto per notti, di desiderarti amaramente.

[178] Sulla fase letteraria di Rodaun cfr. le testimonianze in B. Zeller (Hrsg.), *Rudolf Borchardt, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder*, cit., pp. 107-126.

[179] R. Borchardt, *Jamben*, in Id., *Jamben*, 2004, cit., p. 11. Cfr. anche E.A. Schmidt, *Notwehrdichtung: Moderne Jambik von Chénier bis Borchardt*, W. Fink, München 1990. Trad.: Abbiate voi antichi/ difesa d'immortale solitudine.

smarrimento dovuta alla perdita di punti di riferimento. Non vi è dunque solo collera, ma anche l'espressione del dolore dovuto al distacco, come ironicamente accenna il titolo della poesia *Urlaub*, eufemismo per l'emigrazione: «Fort wo die Sirene ruft / und Süd dich wiegt, / wenn irgendwo / Noch hingerissen zu Frauen Mund durch Sonne schleicht / Ein fern vom Tod Vergessner»[180].

Queste peculiarità tematiche sono sostenute da una minuziosa ricerca stilistica, laddove anche il vituperio è ben costruito, rafforzato da giochi di slittamenti semantici, antinomie, reiterazioni e, sul piano fonetico, da una predilezione per il suono allitterante. La definizione di «Zauberer der Sprache», dunque, che gli conferisce Max Krell, trova ancora una volta una conferma in questa complessa raccolta poetica[181]. I giambi di Borchardt da un lato si presentano ostici per il lettore, a causa delle citate difficoltà di rintracciare i rapporti sintattici e delle repentine analogie; dall'altro, appaiono però come un brillante esito poetico che, per citare ancora una volta Croce, non poteva che recare la firma di «un vero alessandrino che sente la poesia altrui con maggiore intensità»[182].

2.3 La ricerca di un ebraismo tedesco: Karl Wolfskehl

Se Borchardt testimonia l'impossibilità di conciliazione con la patria, Karl Wolfskehl cerca invece il dialogo con la sua Germania, rivendicando l'importanza dell'ebraismo per la cultura tedesca, persino dopo le persecuzioni e dopo l'esilio. Come si è visto con Alice Berend e Rudolf Borchardt, la persecuzione razziale generava reazioni eterogenee negli intellettuali di origine ebraica e poteva condurli anche ad assumere posizioni contraddittorie sulla questione. Del resto, le stesse leggi razziali mutavano nel giro di pochi anni: basti pensare all'Italia, che prima accolse stranieri di origine ebraica per poi espellerli nel 1938.

Karl Wolfskehl fu studioso di letterature europee antiche, ma anche scrittore e poeta, e si rese l'interprete letterario di un approccio alle diverse culture che la critica è solita definire «simbiotico», poiché ne promuove la coesistenza, messa a repentaglio dalla politica antiebraica del governo nazionalsocialista. Wolfskehl nacque nel 1869 a Darmstadt, in Assia, e, oltre ad essere ebreo, vantava nobili origini risalenti addirittura a personaggi vicini a Carlo Magno[183]. Wolfskehl

[180] R. Borchardt, *Urlaub*, cit., p. 7. Trad.: Via, dove la sirena chiama / e il Sud ti culla / se da qualche parte / ancora incantato dalla bocca femminile attraverso il sole si insinua / qualcuno lontano e dimenticato dalla morte.

[181] M. Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., p. 217.

[182] B. Croce, *Carteggio Croce-Borchardt*, cit., p. xi.

[183] Il legame con l'imperatore Carlo Magno e con l'avo ebreo di Wolfskehl, Kalonymus (Calonymus ben Mashulam), viene rievocato dall'autore nel componimento che analizzeremo nel prossimo paragrafo: *An die Deutschen* (§2.3.1). K. Wolfskehl, *An die Deutschen*, in Id., *Späte Dichtungen*, hrsg. von F. Voit, Wallstein, Göttingen 2009, pp. 69-77, in particolare p. 71, strofa 2. Wolfskehl sosteneva che il suo antenato provenisse da Lucca e che gli fosse stato concesso di entrare in Germania grazie a Carlo Magno. Ciò è ricordato anche nella poesia *Mare Nostrum*, contenuta nel ciclo *Mittelmeer oder die Fünf Fenster*, pubblicato per la prima volta nel 1946, nella quale l'autore dà voce al suo stesso avo: «Zu Lucca sass ich

compì presso l'università della sua città natale gli studi classici di germanistica e archeologia, fino al conseguimento del dottorato. I suoi esordi letterari sono legati al suo avvicinamento al poeta Stefan George (1868-1933) e al suo circolo di Monaco, di cui Wolfskehl fu membro. L'attività condotta dall'autore in seno al *George-Kreis* fu più pubblicistica che poetica, e c'è ragione di affermare che la vera evoluzione poetica di Wolfskehl avvenne con la maturità e, dunque, con l'esilio. Ad ogni modo, durante il periodo in cui collaborò con George, Wolfskehl fu anche curatore con lui di un'antologia in tre volumi sulla poesia tedesca, *Deutsche Dichtung*[184], una miscellanea che divenne a tutti gli effetti uno dei prodotti letterari più celebri del circolo, unitamente alla rivista «Blätter für die Kunst»[185]. Wolfskehl si rapportava in modo quasi reverenziale a George, si rivolgeva a lui chiamandolo «Meister» e vi si riferirà in tal modo anche durante la fase dell'esilio, sia nell'epistolario sia nelle allusioni poetiche (§2.3.1)[186].

Al di là dell'attività del circolo, il profilo poetico di Wolfskehl è caratterizzato anche da una intensa attività traduttiva, che lo occupò sin dall'inizio della sua carriera. Egli può essere definito come poeta-traduttore e, infatti, padroneggiava diverse lingue straniere, tra cui quella italiana[187]. In virtù dei suoi studi accademici, non stupisce neppure che egli si sia interessato anche alla trasposizione di opere poetiche della tradizione tedesca antica e medievale[188]. Questa attivi-

lang im Land Tuskan, / Seit unsres Tempels Fall. Dann zog der Ahn / Wie einst zum Nil Ur-Jakobs Karawan – / Grosskarl gebots – zum Rhein. Für ein Jahrtausend / Sass ich am Rhein, in Ried und Städten hausend». K. Wolfskehl, *Mittelmeer oder die Fünf Fenster*, in Id., *Gesammelte Werke/Dichtungen. Dramatische Dichtungen*, Bd. 1, hrsg. von M. Ruben, C.V. Bock, Claassen, Hamburg 1960, p. 191. Cfr. anche F. Voit, *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*, Wallstein Verlag, Göttingen 2005, p. 17; M. Di Taranto, *"Mein Judentum und mein Deutschtum". Karl Wolfskehl e il sogno della simbiosi ebraico-tedesca*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», 2, 2019, pp. 157-171, p. 160.

184 S. George, K. Wolfskehl (Hrsgg.), *Deutsche Dichtung*, mit einem Nachwort von U. Oelmann, Klett-Cotta, Stuttgart 1995.

185 La rivista venne pubblicata dal 1892 fino al 1912 e raccoglieva contributi sull'arte e sulla letteratura, pensati inizialmente per un pubblico ristretto e ricercato. S. Martus, *Geschichte der Blätter für die Kunst*, A. Aurnhammer, W. Braungart, S. Breuer *et al.* (Hrsgg.), *Stefan George und sein Kreis: ein Handbuch*, De Gruyter, Berlin 2007, p. 368.

186 Va ricordato che Wolfskehl non attuò mai una rottura con il suo *Meister*, neppure quando George gli negò un incontro a Zurigo. Peraltro, la posizione di Stefan George nei confronti degli ebrei era molto controversa. Cfr. H.R. Brittnacher, *Der Dichter und sein Petrus*, in D. Di Maio, G. Pelloni (Hrsgg.), «Jude, Christ und Wüstensohn». *Studien zum Werk Karl Wolfskehls*, Hentrich & Hentrich, Leipzig 2019, pp. 57-72, p. 64.

187 Nel 1924 si era cimentato nella traduzione del libretto dell'opera buffa di Mozart e Da Ponte, *Le nozze di Figaro*: K. Wolfskehl (Hrsg.), *Die Hochzeit des Figaro*, Marbacher Schriften, Marbach am Neckar 1974. Come si è già accennato nell'introduzione, durante il periodo italiano del suo esilio, Wolfskehl tradusse la *Canzone di Bacco e Arianna* di Lorenzo de' Medici (K. Wolfskehl, *Triumphzug des Bacchus und der Ariadne*, in Id., *Übertragungen. Prosa*, hrsg. von M. Ruben, C.V. Bock, Classen, Hamburg 1960, pp. 170-171. Cfr. anche §1.2 del presente volume).

188 La raccolta di traduzioni fu pubblicata nel 1909 con la collaborazione di Friedrich von der Leyen ed era intitolata *Älteste deutsche Dichtungen*. K. Wolfskehl, *Übertragungen. Prosa*, cit., pp. 8-60.

tà traduttiva seguitò anche durante l'esilio in Italia e in Nuova Zelanda, dove la vicinanza all'ebraismo e il contatto diretto con la lingua del luogo di rifugio confluirono nella trasposizione delle *Hebrew Melodies* di Lord Byron[189]. Le traduzioni occupano infatti gran parte della sua opera poetica nella quale un ruolo di primo piano è ricoperto anche dalla letteratura ebraica. All'interno del circolo di George, del resto, l'autore si ritrovò a stretto contatto anche con quella che era la componente ebraica del movimento letterario, tra cui figuravano la poetessa e saggista Margarete Susman (1872-1966), lo storico Edgar Salin (1892-1974) e il pittore Melchior Lechter (1865-1935). Appartenevano poi alla cerchia il poeta olandese Albert Verwey (1865-1937)[190] e lo scrittore tedesco Rudolf Pannwitz (1881-1969), personalità con le quali l'autore continuò a mantenere i contatti durante la fase dell'esilio[191]. L'emigrazione comportò per l'autore anche la separazione dalla moglie Hanna, sposata nel 1892, altra protagonista dell'ambiente culturale di Monaco che si era creato attorno al circolo di Stefan George.

L'opera di conciliazione tra la cultura ebraica e tedesca intentata da Wolfskehl si inserisce nel dibattito attorno alla cosiddetta «deutsch-jüdische Symbiose», che egli portò avanti nel suo percorso poetico durante l'esilio. La sua emigrazione, del resto, iniziò in Svizzera, dove nel 1933 trovarono rifugio anche altri intellettuali che frequentavano i vivaci ambienti culturali monacensi. Fu lì che Wolfskehl entrò nel dibattito sul problema ebraico-tedesco e ciò avvenne anche contestualmente ai rapporti di amicizia stretti con i filosofi ebrei-tedeschi Martin Buber (1878-1965) e Gershom Scholem (1897-1982), i quali avevano sviluppato rispettivamente due concezioni contrapposte inerenti al rapporto tra ebrei e tedeschi.

Buber era convinto dell'esistenza di una simbiosi ebraico-tedesca e, sebbene la considerasse tramontata nel 1939, riteneva che il rapporto ebraico-tedesco fosse frutto di un processo di secolarizzazione:

> Ich sage: es war der merkwürdigste und bedeutsamste Fall. Denn die Symbiose von deutschem und jüdischem Wesen, wie ich sie in den vier Jahrzehnten, die ich in Deutschland verbrachte, erlebt habe, war seit der spanischen Zeit die erste und einzige, die die höchste Bestätigung empfangen hat, welche die Geschichte zu erteilen hat, die Bestätigung durch die Fruchtbarkeit. Es gibt zwei Arten von Begegnungen zweier einander fremden völkischen Elemente miteinander: entweder sind die beiden einander negativfremd, sie wirken nicht aufeinander, sie gehen keine Verbindung miteinander ein, sie bleiben hart nebeneinander,

[189] Ivi, p. 172.

[190] Il rapporto con Verwey fu particolarmente stretto e Wolfskehl tradusse anche alcune sue poesie, tra cui *Joden* (1935): Ivi, *Juden*, cit., pp. 177-178.

[191] C. Sonino, *Karl Wolfskehl e il 'duplice volto' dell'ebraismo. La problematica ebraico-tedesca nella prospettiva del carteggio dell'esilio*, «Cultura tedesca», 20, 2002, pp. 165-183. Cfr. anche P. Collini, *Eine Florentinisch-Römische Girlande: unbekannte Briefe von und an Karl Wolfskehl in Italien 1933-1934*, in D. Di Maio, G. Pelloni (Hrsgg.), *«Jude, Christ und Wüstensohn». Studien zum Werk Karl Wolfskehls*, Hentrich & Hentrich, Leipzig 2019, pp. 51-59.

> bis das physisch schwächere untergeht; oder sie sind einander positiv-fremd, in all ihrer Fremdheit sind sie in ihrem Wesen aufeinander angelegt, aufeinander gerichtet, aufeinander gewiesen, gemeinsamer Bereich taucht auf, in dem fruchtbarer Kontakt zwischen ihnen erfolgt, ein kulturelles Werk erwächst, das ohne diese Begegnung ungeschaffen geblieben wäre.[192]

Buber e Scholem applicano di fatto concetti diversi per riferirsi a tale questione, che nel primo è considerata «simbiosi» mentre nel secondo è «dialogo». Secondo la visione di Scholem, peraltro, più che fallito, tale dialogo non aveva mai avuto inizio:

> Ich bestreite, daß es ein solches deutsch-jüdisches Gespräch in irgendeinem echten Sinne als historisches Phänomen je gegeben hat. Zu einem Gespräch gehören zwei, die aufeinander hören, die bereit sind, den anderen in dem, was er ist und darstellt, wahrzunehmen und ihm zu erwidern. Nichts kann irreführender sein, als solchen Begriff auf die Auseinandersetzungen zwischen Deutschen und Juden in den letzten 200 Jahren anzuwenden. Dieses Gespräch erstarb in seinen ersten Anfängen und ist nie zustande gekommen.[193]

Sin dai primi decenni del '900, inoltre, era emerso all'interno della stessa comunità ebraica un dibattito, più ampio, che vedeva contrapposte, quasi sulla stessa scia, la visione dell'assimilazione ebraica e quella del sionismo, concepito come presa di coscienza di uno *status* ebraico che andava necessariamente distinto, sia per ragioni religiose che politiche[194]. A questo proposito, nello scambio

[192] M. Buber, *Das Ende der deutsch-jüdischen Symbiose,* in Id., *Der Jude und sein Judentum. Gesammelte Aufsätze und Reden*, Melzer, Köln 1963, p. 630. Trad.: Io dico: questo era il caso più significativo e degno di nota. Poiché la simbiosi dell'essenza tedesca con quella ebraica, così come l'ho vissuta nei quattro decenni che trascorsi in Germania, è la prima e l'unica, sin dal periodo spagnolo, ad aver avuto la più grande conferma da parte della storia, una conferma che ha dato i suoi frutti. Ci sono due tipi di incontro tra due popoli stranieri: o entrambi sono stranieri l'uno per l'altro in modo negativo, e dunque non si influenzano, non creano legami l'uno con l'altro, restano l'uno accanto all'altro fino a che il più debole non soccombe fisicamente; oppure sono stranieri in modo positivo e in tutta la loro estraneità sono connessi nel loro essere, proiettati l'uno verso l'altro, combacianti l'uno con l'altro, immersi nello stesso ambiente, e, a quel punto, si genera un contatto fecondo tra di essi, cresce un'opera culturale, che senza questo incontro non sarebbe mai nata.

[193] G. Scholem, *Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch*, in Id., *Judaica*, Bd. 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970, pp. 7-19. Trad.: Io confuto che sia mai esistito un simile dialogo ebraico-tedesco come fenomeno storico in senso stretto. Al dialogo appartengono due componenti, che si ascoltano a vicenda e che sono pronte l'una a percepire l'altra in quanto tale e a replicare ad essa. Niente può essere più fuorviante che applicare tale concetto al confronto tra ebrei e tedeschi negli ultimi duecento anni. Questo dialogo è morto all'inizio e non ha mai preso piede. Le due linee di pensiero sono messe in luce anche da Mattia di Taranto, in relazione proprio al ruolo ricoperto da Karl Wolfskehl. Cfr. M. Di Taranto, *"Mein Judentum ist mein Deutschtum",* cit., p. 160.

[194] Anche la *querelle* chiamata *Kunstwart Debatte,* che si aprì a partire dal saggio che Moritz Goldstein pubblicò sulla rivista «Kunstwart», ovvero *Deutsch-jüdischer Parnass* (1912),

epistolare che Wolfskehl intrattenne con Jakob Klatzin (1882-1948), intellettuale di spicco del dibattito sul sionismo, il poeta ebbe modo di discutere proprio del saggio dell'autore, *Probleme des modernen Judentums*. Il poeta appoggiava la necessità, caldeggiata da Klatzin, di riferirsi alla Germania come «Heimat»[195]. La Germania intesa come patria è un'idea che Wolfskehl non rinnegò mai, ma semplicemente ne varcò i limiti; così come superò i confini di un senso esclusivo di appartenenza all'ebraismo, confermando il cosmopolitismo di fondo che caratterizza il suo essere – dopo tutto – privo di rancore:

> [...] über Juden und jüdische Selbstzerstörung, über Trotz und Verbissenheit am falschen Ort, dogmatische oder plumpe, meistens noch selbstgefällige, selbstherrliche Abkehr von jeder Sicht haben meine Erfahrungen viel Wissen mir eingetragen, und doch glaube ich, dies Wissen macht mich nicht blind oder hart, wenn es mich auch zurückscheut und immer mehr absondert von dem und dem und dem. Das ist ja überhaupt unser Fug [...].[196]

Quello di Wolfskehl fu quindi da sempre un dialogo interreligioso, anche a livello poetico. Lo dimostra la raccolta *INRI oder Die vier Tafeln*, composta tra il 1934 e il 1938, all'interno della quale dialogano le tre religioni monoteiste attraverso alcune figure, come «Jesus», «Moses» e «Mahomet», con alcune divinità del Pantheon greco, primo fra tutti «Dionysus»[197].

Il rapporto con l'ebraismo, in particolare, non occupò l'autore soltanto da un punto di vista teorico e trattatistico, ma ancor più da una prospettiva letteraria e, come mostrano alcune opere, anche religiosa. Le Sacre Scritture e le forme della liturgia trovano agganci intertestuali in gran parte della sua produzione dell'esilio, a cominciare dalla raccolta *Die Stimme spricht* (1934). I componimenti contenuti in questo ciclo videro la luce proprio durante la sua prima tappa a Zurigo e vennero pubblicati a Berlino dall'editore Salman Schocken (1877-1959), il quale all'inizio degli anni Trenta si fece promotore di un movimento di rinnovamento

vedeva contrapporsi fazioni più tendenti al sionismo a chi propendeva, invece, per un'assimilazione.

[195] J. Klatzkin, *Probleme des modernen Judentums*, Verlag Lambert Schneider, Berlin 1930, p. 113.

[196] K. Wolfskehl, Brief an Erich von Kahler vom 19. März 1935, in Id., *«Jüdisch, römisch, deutsch zugleich». Briefwechsel aus Italien 1933-1938*, hrsg. von C. Blasberg, Luchterhand, Hamburg 1993, p. 106. Trad.: [...] sulla distruzione e autodistruzione degli ebrei, su ostinazione e accanimento nel posto sbagliato, dogmatica o profana, che per la maggior parte è ancora distacco compiaciuto e supponente da ogni posizione, le mie esperienze mi hanno portato molta conoscenza, eppure credo che questa conoscenza non mi renda ancora né cieco né rigido, nonostante mi trascini indietro da questo e da quello. È questo che ci unisce [...]. Tale epistolario del periodo italiano è incompleto poiché mancano delle lettere rinvenute nei più recenti ritrovamenti. Cfr. P. Collini, *Eine Florentinisch-Römische Girlande: unbekannte Briefe von und an Karl Wolfskehl in Italien 1933-1934*, in D. Di Maio, G. Pelloni (Hrsgg.), «Jude, Christ und Wüstensohn», cit., pp. 51-59.

[197] K. Wolfskehl, *Hiob oder Die Vier Tafeln*, in Id., *Späte Dichtungen*, hrsg. von F. Voit, Wallstein Verlag, Göttingen 2009, pp. 162-172.

ebraico, «jüdische Renaissance», che lo vide impegnato innanzitutto come editore e traduttore di testi[198]. A Zurigo erano infatti confluite diverse personalità con cui Wolfskehl aveva avuto contatti durante il periodo di Monaco e nella fase della pubblicazione della rivista «Blätter für die Kunst». Come diversi studiosi hanno puntualizzato, del resto, la componente ebraica che gravitava attorno al circolo di Stefan George era alquanto consistente[199]. In questo contesto, una delle intellettuali che giocò un ruolo chiave nei rapporti culturali dello scrittore fu Margarete Susman (1872-1966). Wolfskehl ritrovò l'amica – emigrata anche lei – proprio a Zurigo. Fu Susman fra le prime a recensire *Die Stimme spricht* e a ribadire l'importanza della componente ebraica presente in questo exul poeta, il quale si definì ebreo, romano e tedesco al contempo: «jüdisch, römisch und deutsch zugleich»[200].

La fase di Zurigo, seppur breve, è dunque importante sia per rintracciare i rapporti fra i componenti del circolo di George, ritrovatisi profughi, sia perché è quella durante la quale nasce la raccolta *Die Stimme spricht*[201]. Questo ciclo poetico fu salutato con immenso favore dai contemporanei di Wolfskehl, che, in tempi bui, vi trovarono sollievo, come scrisse Thomas Mann:

> Die Aufbruch-Gedichte und das unerschütterlichste letzte vom Wort gehören unbedingt zum männlich-frömmsten und seelenvollsten, was mir in aller Lyrik vorgekommen. Diese Zeit hat schon ihre Verdienste… In einzelnen Seelen ruft sie Großes auf, ihr selbst freilich zum Gericht, das für die Zukunft nicht verloren ist.[202]

Anche l'editore Kurt Wolff, già in Italia, si espresse allo stesso modo, dichiarando che la lettura dell'opera aveva acceso in lui e nella moglie Helen un nuovo senso di comunità[203].

Nelle poesie che la compongono vengono menzionati numerosi personaggi biblici, fra cui Abramo e Giobbe, e, inoltre, alla vicenda personale di esule vissuta dall'autore viene sovrapposta l'eterna diaspora del popolo ebraico. Gli elementi biblici ed ebraici sono rintracciabili anche nello stile del discorso, ricchissimo di appellativi al Dio, come in *Herr! Ich will zurück*. Proprio in questa

[198] K. Wolfskehl, *Die Stimme spricht*, Schocken, Berlin 1934.

[199] È sufficiente pensare che alcuni scrittori del circolo erano di origine ebraica, tra cui Friedrich Gundolf, Melchior Lechter ed Edgar Salin, nonché molti degli autori i cui scritti comparivano su «Blätter für die Kunst».

[200] K. Wolfskehl, *Mittelmeer oder Die Fünf Fenster*, in Id., *Gesammelte Werke*, cit., p. 191. Cfr. anche N. Franke, *«Jüdisch, römisch, deutsch zugleich»? Eine Untersuchung der literarischen Selbstkonstruktion Karl Wolfskehls unter besonderer Berücksichtigung seiner Exillyrik*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2006.

[201] F. Voit, «Der Geist ist heimatlos geworden». *Geheimes Deutschland im Exil*, in D. Di Maio, G. Pelloni (Hsgg.), «Jude, Christ und Wüstensohn», cit., pp. 73-94.

[202] T. Mann, Brief an Karl Wolfskehl vom 16. 11. 1934, in K. Wolfskehl, *«Jüdisch, römisch, deutsch zugleich». Briefwechsel aus Italien 1933-1938*, cit., p. 59. Trad.: Le poesie *Aufbruch* e l'ultima incrollabile *Wort* sono tra le cose più virili, pie e ricche di sentimenti che mi sia mai capitato di vedere in tutta la lirica. Anche questa epoca ha dei meriti… Grida qualcosa di grande agli animi di alcuni, una condanna a lei stessa, ma che non è persa per il futuro.

[203] K. Wolff, Brief an K. Wolfskehl vom Ostersonntag 1935, ivi, p. 113.

poesia, infatti, l'anafora dell'espressione contenuta nel titolo assolve a una delle fondamentali funzioni religiose: la consolazione spirituale. In quasi tutte le poesie del ciclo, peraltro, il rapporto con Dio viene espresso sotto forma di preghiere, caratterizzate da diffuse reiterazioni. Colpisce, per esempio, l'insistenza delle domande in *Jom Hakippurim*:

> Weisst du wer Versöhnung will?
> Weisst du wer in Welten still?
> Seine Furchen zieht und samt
> Unerkundet unbenamnt?
> Weisst du? Weisst du?[204]

Proprio questo assetto stilistico consente di associare molti dei componimenti presenti nella raccolta ai salmi biblici[205], come mostra questo breve passaggio dal *Salmo 4*: «Quando t'invoco, rispondimi, Dio della mia giustizia! Nell'angoscia mi hai dato sollievo; pietà di me, ascolta la mia preghiera»[206]. Tuttavia, questo rapporto dualistico tra uomo e Dio è inserito all'interno di una impostazione 'polifonica', che è spesso determinata da una terza voce, denominata appunto «Die Stimme», che dà il titolo alla raccolta e ai componimenti *Die Stimme spricht* e *Die Stimme spricht am Seder* e che sembra costituire la comunicazione tra uomo e Dio. Senza considerare, poi, che l'elemento ebraico è presente anche nella rievocazione delle ritualità religiose stesse: come il *Seder* e lo *Yom Kippur*[207].

Queste poesie, la cui genesi si può rintracciare anche grazie alla formidabile ricostruzione di Friedrich Voit, hanno tempi di composizione eterogenei, ma, nel loro insieme, sono concepite nella forma di un ciclo, dotato di inizio e fine e con titolo che coincide con quello di una delle poesie[208]. In alcune sezioni della raccolta è presente anche una certa suddivisione episodica e un aggancio maggiore alla contingenza, come in *Aufbruch, Aufbruch*, poesia che si configura quale allegoria della partenza: «Grollt nicht zurück! / Was war – verzeiht! /

[204] K. Wolfskehl, *Jom Hakippurim,* in Id., *Die Stimme spricht*, cit., p. 23. Trad.: Lo sai chi cerca la conciliazione / Lo sai chi traccia ancora silenzioso i suoi solchi nella terra / nei mondi, anonimo e indisturbato? / Tu lo sai? Tu lo sai?

[205] Sul richiamo ai salmi nella poesia tedesca e, in alcuni componimenti di Wolfskehl in particolare, come quelli della raccolta *Die Stimme spricht*, cfr. C. Conterno, *Die andere Tradition: Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert*, Vienna University Press, Wien 2014, pp. 121-135. In particolare, nel caso della poesia citata pp. 124-125.

[206] *Salmi*, 4, 2, <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/at/Sal/4/> (10/2022).

[207] In *Am Seder zu sagen* e in *Die Stimme spricht am Seder* si rievoca infatti la cena pasquale (*Seder*) mentre in *Jom Hakippurim* e in *Die Stimme spricht* a *Jom Hakippurim* la celebre festa dell'espiazione (*Yom Kippur*). K. Wolfskehl, *Die Stimme spricht*, cit., pp. 18-23.

[208] F. Voit, *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*, cit., pp. 143-163.

Holt aus befreit, / winkt mit der Hand / Gen Abend weit»[209]. Nella parte finale della raccolta, del resto, i titoli alludono maggiormente allo spostamento del migrante, come ad esempio in *Wir Ziehen* e in *Ewiger Auszug*[210]. Ciò dimostra quanto la metafora del movimento sia calzante per la poetica dell'emigrazione, sia in prosa sia in poesia. In *Wir Ziehen* e in *Ewiger Auszug*, in effetti, si realizza, come accennato sopra, una simbiosi tra la dispersione estrapolata dalla vicenda personale del poeta e la diaspora del popolo ebraico, in cui l'autore si identifica, ricorrendo a figure degli avi come Abramo o profetiche come Giacobbe:

> Fraget nicht: wohin?
> Wir ziehn.
> Wir ziehn so ward uns aufgetragen
> seit Ur- Urvatertagen
> Abraham zog Jakob zog
> alle zogen,
> Zogen ins Land, zogen vom Land [...].[211]

Quando Wolfskehl approdò in Italia, questa raccolta era già stata pubblicata e fu argomento di molte sue lettere, nelle quali informava i destinatari anche circa la sua condizione nel nuovo Paese, dal quale, a quanto sembra, fu subito colpito in modo positivo. Mentre cercava di ambientarsi, Wolfskehl continuava la sua attività poetica e il suo avvicinamento alla cultura italiana lo portò, più tardi, a prendere coscienza della sua condizione di «exul immeritus», una metafora autoreferenziale di cui si servirà proprio parafrasando Dante[212]. Col tempo, il poeta riuscì a crearsi una discreta rete di rapporti, sia in Toscana sia in Liguria, cosa che fu possibile grazie alla presenza di altri intellettuali con cui era già in contatto[213], come il germanista Heinrich Kahane e sua moglie Renée – docenti presso il Landschulheim Florenz (§1.2.3) – nonché il già citato editore Kurt Wolff (§1.1). Senza considerare, poi, che in Italia viveva già da emigrato

[209] K. Wolfskehl, *Aufbruch, Aufbruch*, in Id., *Die Stimme spricht*, cit., p. 54. Trad.: Non rimuginate! / Ciò che era perdonatelo! / Salutate con il braccio, / fate cenno con la mano / verso tutto l'occidente.

[210] Ivi, pp. 46-48.

[211] Ivi, *Wir ziehen*, p. 46. Trad.: Non chiedeteci verso dove / noi emigriamo. / Emigriamo come ci è stato comandato / dai tempi dei nostri avi / Abramo emigrò Giacobbe emigrò / Tutti sono emigrati / Sono emigrati dalla terra alla terra.

[212] Tale testimonianza è stata riportata da Margot Ruben, segretaria di Wolfskehl: M. Ruben, *Karl Wolfskehl Exul Immeritus. Erinnerungen an Neuseeland*, in P.G. Klussmann (Hrsg.), *Karl Wolfskehl Colloquium. Vorträge. Berichte*, Castrum Peregrini Presse, Amsterdam 1983, pp. 45-60. Cfr. anche M. Sechi, *Karl Wolfskehl. Exul Immeritus*, in Ead. (a cura di), *Ritratti dell'altro. Figure di ebrei in esilio nella cultura occidentale*, Giuntina, Firenze 1997, pp. 105-124, p. 105.

[213] Nel 1933 egli presenziò persino alla celebrazione in onore dell'appena defunto Stefan George, presso Villa Sciarra a Roma, tappa che toccò prima di raggiungere Firenze. F. Voit, *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*, cit., p. 88.

un fidato amico di Wolfskehl, il bibliofilo Curt von Faber du Faur[214]. Sempre a Firenze, dove di fatto stette soltanto per due anni, dapprima alloggiando presso la pensione Alboraia di Via Palestro e poi nella casa del germanista Walter Jablonski, Wolfskehl entrò in contatto anche con il filologo Giorgio Pasquali – già citato a proposito della cerchia di Borchardt (§2.2) – e con il filosofo ebreo italiano Ludovico Limentani (§1.1).

Fu proprio all'Università di Firenze che il suo avvicinamento alla cultura ebraica subì una svolta decisiva, poiché lì conobbe Rav Isaia Sonne, con il quale si dedicò alla traduzione di testi della letteratura ebraica medievale, fra cui quelli del poeta sefardita Jehuda Halevi (1075-1141) e di un autore ebreo fiorentino, vissuto durante il Cinquecento, Jehuda Leon Moscato (1530-1590)[215]. Quello del lavoro sui testi rabbinici fu un momento ricordato con serenità, come dimostra la lettera che Sonne inviò al poeta nel 1943 da Cincinnati, in Ohio, dove ormai era attivo già dal 1940 come docente presso lo Hebrew College[216]: «Ich hörte dabei die Stimmen der laengst verschollenen "Firenze-Stunden". Es ist schwer ihrem Rate "Denkt nicht zurück" zu folgen»[217]. Questa lettera ci offre l'occasione di osservare ancora meglio la compenetrazione di due culture e di intuire come la ricerca del ritmo fosse una costante nell'autore, sia quando traduceva sia quando componeva opere. Sonne era convinto che si potesse cercare di rendere ancora meglio in ebraico il ritmo poetico che caratterizzava i componimenti di Wolfskehl[218], che già di per sé veniva influenzato dalla letteratura biblica. Questa fase di collaborazione viene percepita come un barlume di speranza in un periodo oscuro: «Das Exil war doch nicht so völlig lichtlos. Zeugnis dessen, ja eine Art Vermächtnis scheinen mir diese Gedichte»[219].

Dal 1936 in poi, tuttavia, Wolfskehl trascorse la maggior parte del tempo a Recco, sulla costa ligure, dove godette della compagnia di Hans Weil (1898-

[214] Cfr. §1.2.

[215] In particolare, le poesie presenti nel volume delle traduzioni, *Ahawa* di Jehuda Halevi (p. 165) e il sonetto di Jehuda Leon Moscato (p.167).

[216] I. Sonne, Brief an K. Wolfskehl vom 11. April 1943, in Nachlass K. Wolfskehl, Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar. Sulla figura di Isaia Sonne in relazione alla cattedra di lingua e letteratura ebraica presso l'ateneo fiorentino cfr. I. Zatelli, *Umberto Moshe Dawid Cassuto e la cattedra fiorentina di Lingua e Letteratura Ebraica*, in R. Bonfil (ed.), *Umberto Moshe David Cassuto. Italia*, The Hebrew University Magnes Press, Jerusalem 2007, pp. 43-56, p. 54.

[217] *Ibidem*.

[218] Secondo Isaia Sonne, i traduttori avevano tradotto troppo letteralmente la poesia, rendendo meno giustizia a quello che egli definisce: «innere Schwingung ihres Rhythmus» («oscillazione interiore del ritmo»). *Ibidem*. In particolare, Sonne si riferisce alla poesia di Wolfskehl *Er er er* della raccolta *Die stimme spricht* (K. Wolfskehl, *Er er er*, in Id., *Späte Dichtungen*, cit., p. 61) che venne tradotta in ebraico nel 1943.

[219] K. Wolfskehl, Brief an I. Sonne, [ohne Datum], in Id., *Zehn Jahre Exil – Briefe aus Neuseeland 1938-1948*, hrsg. von Margot Ruben, Verlag Lambert-Schneider, Darmstadt-Heidelberg 1959, pp. 157-158. Trad.: L'esilio però non era troppo privo di luce. La riprova di ciò è che quelle poesie mi parvero come una sorta di lascito.

1972), un pedagogo che lì aveva fondato una scuola convitto, simile a quella fiorentina: «Die Schule am Mittelmeer». Di fatto, Wolfskehl restò poco in Italia. Rimase fino al 1939, quando emigrò in Nuova Zelanda, che raggiunse con molta fortuna e grazie alle sue conoscenze. Una volta stabilitosi ad Auckland, ritrovò amici esuli dalla Germania: lo studioso Paul Binswanger e sua moglie Otti Binswanger-Lilienthal (§3.3)[220]. Durante l'esilio italiano e neozelandese, oltre alle fitte corrispondenze che gli consentirono di restare in contatto anche con alcuni intellettuali appartenuti al circolo georghiano, un'altra figura fu di vitale importanza per Wolfskehl: la segretaria Margot Ruben. Wolfskehl era ormai vicino alla cecità e solo grazie alla sua assistenza riuscì a continuare non solo la sua attività letteraria, ma anche quella di traduttore, dettandole i suoi scritti. Nonostante il radicale spostamento a cui era andato incontro, il periodo neozelandese fu relativamente sereno per il poeta, il quale iniziò a godere di un certo riconoscimento da parte dei suoi contemporanei. Wolfskehl, riuscì persino a vedere tradotta in ebraico la sua raccolta *Die Stimme spricht*, che inviò come omaggio a Rav Isaia Sonne, 'maestro' degli anni fiorentini[221]. Di grande rilevanza per la fase neozelandese è la raccolta *Hiob oder die Vier Spiegel* (1950), a cui iniziò a lavorare alla fine degli anni Trenta, e che ruota attorno alla figura di Giobbe, con la quale il poeta si identifica creando anche analogie tra Giobbe e Ulisse[222]. Per Wolfskehl, il discorso dell'eredità ebraica ha una dimensione letteraria che lui vede incorporata nella sua stessa persona. La ricerca dell'ebraismo avviene proprio sul piano identitario[223], come conferma Margot Ruben che si curò di pubblicare – per espresso desiderio dell'autore – le sue lettere: «Wolfskehl sah sich fortan im Bild des Hiob, des geschlagenen und auserwählten Hiob»[224]. Sempre negli anni neozelandesi, il poeta poté finalmente assistere anche alla pubblicazione di *An die Deutschen* (1947) e lavorò al ciclo *Mittelmeer oder die Fünf Fenster*, nonché al già citato *INRI*. La raccolta pubblicata postuma *Sang aus dem Exil* chiude, invece, l'ultima fase dell'esilio (1950).

[220] F. Voit (Hrsg.), *Eine Wiederbegegnung im neuseelaendischen Exil. Der Briefwechsel von Karl Wolfskehl mit Otti und Paul Binswanger (1939-1948)*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2014.

[221] K. Wolfskehl, Brief an I. Sonne, [ohne Datum], in Id., *Zehn Jahre Exil – Briefe aus Neuseeland 1938-1948*, cit., pp. 157-158.

[222] K. Wolfskehl, *Hiob oder Die Vier Spiegel*, cit., pp. 79-94.

[223] C. Sonino, *Karl Wolfskehl e il 'duplice volto' dell'ebraismo. La problematica ebraico-tedesca nella prospettiva del carteggio dell'esilio*, cit., pp. 165-183.

[224] M. Ruben, *Einleitung*, in K. Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil – Briefe aus Neuseeland 1938-1948*, hrsg. von M. Ruben, Verlag Lambert-Schneider, Heidelberg-Darmstadt 1959, pp. 11-23, p. 18. Trad.: Wolfskehl si rivedeva nella figura di Giobbe, del Giobbe colpito e poi eletto.

2.3.1 *An die Deutschen*

Sebbene ci sia una chiara linea di continuità tra la raccolta *Die Stimme spricht*, che nasce negli anni di Zurigo, dopo l'emancipazione dell'autore dal George Kreis[225], e il ciclo *Hiob oder die Vier Spiegel*, composto in Nuova Zelanda, tra queste due opere si colloca anche una poesia dalla storia controversa. Essa ha origine proprio durante la fase italiana, che, come si è visto, ha costituito un passo in avanti nel dialogo ebraico-tedesco di cui Wolfskehl è fautore, attraverso un impegno che non è solo poetico[226].

Fig. 5 – Richard Ferdinand Schmitz, Foto di una festa in maschera tra poeti del 16 febbraio 1904. Con: Karl Wolfskehl vestito da Omero (secondo da destra), Stefan George vestito da Dante (secondo da sinistra), 1904, ©Stefan George Archiv, Stuttgart. Riproduzione autorizzata

An die Deutschen nasce già prima della morte di George, ma la prima vera stesura ci fu solo nel 1934 e vide la collaborazione tra Wolfskehl e l'amico Edgar Salin, il quale tentò di intervenire sui cambiamenti che Wolfskehl voleva apportare al testo[227]. Come ribadisce Friedrich Voit, il punto di partenza della poesia è proprio il senso di appartenenza alla cultura tedesca espresso attraverso il legame con il poeta Stefan George e l'allusione al suo concetto di fratellan-

[225] Ivi, p. 103.

[226] Anche altri autori dell'esilio fiorentino avevano creduto in questo dialogo, come Moritz Goldstein. Cfr. M. Goldstein, *Deutsch-jüdischer Parnass*, «Der Kunstwart», 25, 11, 1912, pp. 281-294. Sul dibattito nella rivista «Kunstwart» cfr. anche M. Voigt, *Die ‚Kunstwart-Debatte' – Kontroversen um Assimilation und Kulturzionismus*, in H.O. Horch (Hrsg.), *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 122-134.

[227] In particolare, Salin non accettava una parte del commiato (*Abgesang*), in cui Wolfskehl sembra voler separare l'essenza del poeta George dallo spirito tedesco. Ivi, p. 153.

za[228]. Colui che Wolfskehl chiama «Bruder», infatti, è proprio il tedesco, come denota l'appellativo ripetuto: «Bruder Teut!»[229].

Le componenti riconducibili all'ebraismo, infatti, sono più evidenti in *Die Stimme spricht*, che, per la ricchezza di riferimenti biblici rimarcano maggiormente il confronto che egli compie con la cultura biblica secolare; in maniera simile procede anche nel ciclo della fase neozelandese che, come si è detto, è dedicato all'autoidentificazione dell'autore stesso con la figura di Giobbe (*Hiob oder Die Vier Spiegel*). Qui, invece, il punto di partenza è proprio quello del confronto con la Germania, che ha origine da una riflessione sul distacco forzato da essa, causato dall'esilio. L'autore immagina sin dall'inizio il proprio cammino, «Wandel», come se procedesse in simbiosi con quello tedesco. Tuttavia, nella sua ultima stesura, il componimento presenta delle aggiunte, conseguenti a delle nuove prese di coscienza che lo portano a riconsiderare ciò che è tedesco e a rifiutare quella Germania a lui contemporanea, che ha costretto gli ebrei all'emigrazione. Nell'opera è visibile una cesura netta che si ritrova, poi, nella bipartizione del componimento: una prima parte è intitolata *Das Lied* con sette strofe a rime baciate, a cui segue una seconda parte, *Der Abschied*, con rime alternate e priva di strofe. Entrambe le parti furono poi pubblicate insieme nel 1947, dopo una complessa fase di stesure[230].

Tutta la poesia è frutto di una tappa compiuta nel processo di riconoscimento di sé attuato dall'autore, il quale mira a diffondere un'idea di coesistenza tra ebrei e tedeschi, soprattutto nella sezione *Das Lied*:

> Euer Wandel war der meine,
> Eins mit euch auf Hieb und Stich.
> Unverbrüchlich was uns eine,
> Eins das große, eins das kleine:
> Ich war Deutsch und ich war ich.
> Deutscher Gau hat mich geboren,
> Deutsches Brot speiste mich gar,
> Deutschen Rheines Reben goren
> Mir im Blut ein Tausendjahr.
> Stürzebach und Stürme rauschten,
> Um mich unserer Wälder Grund,
> Frauen schalten, Knaben lauschten

[228] In un verso della poesia *Ihr Äusserste von windumsauster klippe*, contenuta in *Der Stern des Bundes* si descrive la fratellanza come il legame di due fratelli che pur scontrandosi si cercano: «Verkannte brüder suchend euch und hassend / Ihr immer schweifend und drum nie erfüllt!». S. George, *Stern des Bundes – Erstes Buch*, in Id., *Sämtliche Werke*, 8, hrsg. von U. Oelmann, Klett-Cotta, Stuttgart 1993, p. 41.

[229] Trad.: Fratello teutone.

[230] Pubblicata a Zurigo in tiratura limitata solo nel 1947, la poesia circolava già nel 1935: Wolfskehl la recitava agli amici che si recavano a fargli visita in Italia. E l'aveva anche spedita a M. Susman. F. Voit, *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*, cit., p. 157.

Auf mein Schreiten, meinen Mund.
Zu mir traten eure Besten,
Zu mir, den die Flamme heisst –
Ob im Osten, ob im Westen:
Wo ich bin ist Deutscher Geist.
Eure Kaiser sind auch meine.
Grosskarl, mild gestreng und fron,
Unter Seiner Sonnen Scheine
Zug der an zum Frankenthron
Nach Magonz. Sein Spross, der klare
Ritter, Raw Kalonymos
Gab, auf dass er Treue wahre,
Treue Kaiserlichem Aare,
Anderm Otto, da furchtbare,
Not ihn bog, sein eigen Ross.
Und zum wahrsten Gibellinen
Friedrich, aller Kronen Kron,
Eilten, Guts und Bluts zu dienen,
Jude, Christ und Wüstensohn [...].[231]

L'espressione «Jude, Christ und Wüstensohn» rimanda al dialogo interrreligioso che poi ritornerà nel ciclo *INRI oder Die Vier Tafeln*. Quest'espressione rimarca l'identità dell'autore, che trova radici in più popoli, veicolando così un messaggio di dialogo interculturale. Ciò trova applicazione anche nei ripetuti parallelismi. Tutti gli elementi che Wolfskehl presenta come punti in comune con il mondo tedesco: «Wandel», «Kaiser», «Dichter», «Mär», «Traum» e «Tag» si ritrovano nell'*incipit* di ognuna delle sei strofe di *Das Lied* e vengono di volta in volta associati all'espressione: «[...] ist auch der meine». Molti di questi sostantivi vengono poi negati nella parte del commiato (*Abgesang*), composto dopo il 1935, evidente frutto di quel senso di delusione e scoraggiamen-

[231] Wolfskehl, *An die Deutschen – Das Lied*, in Id., *Späte Dichtungen*, cit., pp. 71-72 (strofe 1-3). Trad.: Il vostro cammino era il mio. / Uno solo con voi fino in fondo. / Indistruttibile è ciò che ci unisce, / le grandi e le piccole cose: / ero tedesco ed ero io. / Tedesca è la contea che mi ha dato i natali / tedesco il pane che mi ha nutrito, / del Reno tedesco la vite che mi ha fermentato / nel sangue per millenni. / Ruscelli e correnti scrosciavano / attorno a me il suolo dei nostri boschi, / donne che vociavano, fanciulli che tendevano l'orecchio / ai miei passi, sulla mia bocca. / Accorrevano a me i migliori di voi / A me che dalla fiamma fui chiamato – / A oriente come a occidente: / dove son io v'è lo spirito tedesco. / I vostri imperatori erano anche i miei / Carlo Magno, forte, mite e operoso, / nello splendore del suo sole / porta l'avo sul trono dei franchi / a Magonza. Il suo pupillo, / il buon cavaliere, Rav Kalonymos / si è affidato all'aquila imperiale / a cui ha giurato fedeltà, / e all'altro, Otto, poiché la necessità lo piegò / il suo stesso destriero. / E al più fido ghibellino, Federico, corona di tutte le corone, / accorsero, sangue e viscere per servire, / ebreo, cristiano e figlio del deserto [...].

to che scaturì, dopo la promulgazione delle Leggi di Norimberga, dalla perdita della cittadinanza[232].

In *Das Lied* sono particolarmente interessanti le allusioni alla letteratura, espressione del processo di autoriconoscimento del poeta come tedesco. Si rievocano così, infatti, anche l'attività di traduttore di Wolfskehl e le sue trasposizioni della poesia medio-altotedesca e medievale, come per esempio l'*Hildebrandslied* o le liriche di Walther von der Vogelweide[233]:

> Eure Dichter sind auch meine.
> Auf rief ich Held Hildebrand,
> Mit dem Schwelg[234] sass ich beim Weine,
> Mit Herrn Walther auf dem Steine,
> Fuhr mit dir durchs welsche Land [...].[235]

Il Lied contiene, proprio in conclusione, anche una dedica a Stefan George. Quest'ultimo viene ancora chiamato «Meister» e identificato con il sostantivo «Stern» (stella), che allude alla celebre raccolta di George, *Stern des Bundes*:

> Und dein Tag gar ist der meine.
> Auch um meine Stirne wand
> Stefan, Flammenhort vom Rheine,
> Herr der Herzen, Er der Eine [...]
> Morgens Meister, Stern der Wende
> Sohn der Kür, Bote der Sende
> Bleib ich, Flamme, Dir Trabant!.[236]

Wolfskehl, che con l'esilio si era distaccato fisicamente dal circolo di George, manterrà comunque il suo attaccamento al poeta. In questa poesia, la fedel-

[232] F. Voit, *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*, cit., p. 159. In un'altra versione il commiato è intitolato *Abschied.* Cfr F. Voit, *Kommentar*, in K. Wolfskehl, *Späte Dichtungen,* cit., p. 160. Sono molte le varianti, se si pensa che vi fu anche una prima pubblicazione non autorizzata in 600 esemplari presso l'editore Oregon di Zurigo. Ivi, p. 158.

[233] Cfr. la raccolta *Älteste Deutsche Dichtungen*. K. Wolfskehl, *Übertragungen. Prosa,* cit., pp. 8-60.

[234] *Der Weinschwelg*: probabile allusione al poema medio-altotedesco del Tredicesimo secolo.

[235] K. Wolfskehl, *An die Deutschen – Das Lied*, in Id., *Späte Dichtungen*, cit., p. 72 (strofa 4). Trad.: I vostri poeti sono anche i miei. Ho incitato l'eroe Hildebrando, / con lo *Schwelg* mi son seduto a bere vino, / con il Sig. Walther sulla pietra, / mi diressi con te verso la terra italiana.

[236] Ivi, p. 73 (strofa 6). Trad.: E il tuo giorno è anche il mio. / E anche dinnanzi alla mia fronte comparve / Stefan, fiamma scintillante del Reno, Signore dei cuori, lui il solo [...] Maestro del mattino, Stella della svolta / chiamò a lungo il mio canto: / figlio dell'eletto, messaggero della missione / restai, fiamma, attorno a te gravitante!

tà a George trova espressione anche nell'immagine del satellite gravitante con cui Wolfskehl si identifica per inquadrare il suo rapporto con il «Meister»[237].

Sono tanti, ad ogni modo, gli aspetti che rappresentano il bisogno di difendere il senso di appartenenza a un qualcosa durante l'esilio. Un discorso simile è applicabile anche alla lingua, definita appunto «Muttersprache», una lingua che il poeta vuole salvaguardare perché gli appartiene:

> Eure Sprache ist auch meine
> Liebe Muttersprache, seit
> Jener Ahn kam, sie war seine,
> Blieb den Kindern, fränkisch breit.
> Einverbleibt zur Gottesstunde
> Sann ich, sang ich, sing ich heut,
> Deut und höre frühste Kunde,
> Hüte mit in heiliger Runde
> Deine, meine Seele, Teut.[238]

La lingua, la letteratura e la storia sono dunque l'essenza dello spirito tedesco che, però, viene concepito diversamente nella seconda parte del componimento, in cui non si indica più l'appartenenza a esso bensì l'allontanamento: «Ob der Ruf mich fernhin reisst» pronuncia infatti il poeta ricordando il suo distacco dalla Germania e dal «Meister»[239]. Le immagini relative al movimento che Wolfskehl aveva impiegato in diverse poesie di *Die Stimme spricht* tornano, dunque, anche in *An die Deutschen*, ma in particolar modo nella seconda sezione del poema, *Der Abgesang*[240]. Osservandone alcuni versi a confronto con quelli della prima parte, Das Lied, si può comprendere il carattere tanto distante quanto complementare dei due componimenti:

[237] Sarà proprio Otti Binswanger-Lilienthal che incontra Wolfskehl a Auckland a rimarcare quanto fosse arduo per il poeta compensare all'assenza del *Meister* con la frequentazione di altri intellettuali, come il suo stesso marito Paul Binswanger. O. Binswanger-Lilienthal, *Der Albatros: Ein Weg durch die Zeit. Jugend in Berlin – Leben in der Emigration*, hrsg. von F. Voit, mit einem Essay von L.K. Wittmann, Metropol Verlag, Berlin 2011, p. 143.

[238] K. Wolfskehl, *An die Deutschen – Das Lied*, in Id., *Späte Dichtungen*, cit., p. 72 (strofa 5). Trad.: La vostra lingua è anche la mia / cara lingua madre, dall'arrivo / dell'avo, fu la sua / e passò ai figli, perfetto francone / Incarnata nella parola di Dio / l'ho pensata, l'ho cantata, oggi la canto, / la comprendo e ne odo i primi annunci, / proteggi nel sacro cerchio / la mia, la tua anima, teutone.

[239] K. Wolfskehl, *Der Abgesang*, in Id., *Späte Dichtungen,* cit., p. 74. Trad.: Se il richiamo mi strapperà lontano.

[240] In altre versioni *Der Abgesang* viene intitolato *Der Abschied*.

Das Lied
Euer Wandel war der meine […].
Deutschen Rheines Reben goren
Eure Kaiser sind auch die meine […]
Eure Dichter sind auch meine […]
Denn Dein Traum ist auch der meine.
Von geheimen deutschen Fug […]
Und dein Tag gar ist der meine.
Auch um meine Stirne wand
Stefan, Flammenhort vom Rheine,
Herr der Herzen, Er der Eine,
Seine Sende, seine Kür,
Seine Sende auszustreuen
Junges Gotteslicht im Lied […][241]

Der Abgesang
Dein Weg ist nicht mehr der meine
Teut, dir schwant, erkoren seist
Du am Nordgrat, nicht am Rheine,
Lug sei, was dich Andern eine,
Lug das Lamm in Kreuzespeine,
Blut sei Same, Gift der Geist.
Borgst dir Zeichen, Zucht und Richter,
Löschest aus die eignen Lichter,
Fährst vom Weltentempelhaus
Deiner Kaiser, deiner Dichter
brüllend, Teut, ins Dunkel aus:
Wüsstest du was drinnen kreist!
Nacht hat auch zu mir gesprochen,
Gottesnacht, schwer dröhnt das Wort:
Losgebrochen! Losgebrochen!
Alle meine Pulse pochen
Von dem Rufe: auf und fort!
Und ich Folge und ich weine
Weine weil das Herz verwaist,
Weil ein Tausendjahr vereist.
Aber ob zum Morgenscheine
Wieder lenkt umwölktes Wort,
Wo ich mich Altvätern eine,
Harrnd, das Hagadol erscheine –
Ob der Ruf mich fernhin reisst:
Kür verheisst und Sende weist.
Weit aus heilig weissem Feuer
Reckt die Hand und heischt der Meister
Überdaure! Bleib am Steuer
Selige See lacht, Land ergleisst!
Wo du bist, du Immertreuer,
Wo du bist, du Freier, Freister,
Du der wahrt und wagt und preist –
Wo du bist, ist Deutscher Geist![242]

[241] K. Wolfskehl, *An die Deutschen –Das Lied*, in Id., *Späte Dichtungen,* cit., pp. 74-75. Trad.: Il vostro cammino era il mio […] / del Reno tedesco è la vite che mi ha fermentato / i vostri imperatori sono anche i miei […] / i vostri poeti sono anche i miei […] / poiché il tuo sogno è anche il mio. / E il tuo giorno è anche il mio. / E anche dinnanzi alla mia fronte comparve Stefan, / fiamma scintillante del Reno, / Signore dei cuori, lui il solo / la sua missione, la sua cura / la sua missione di spargere / la giovane luce divina nel canto […].

[242] Ivi, *Der Abgesang*, pp. 74-75. Trad.: *Il commiato* Il tuo cammino non è più il mio / teutone, t'immagini d'essere il prescelto / in cima al Nordgrat non al Reno / che sia menzogna quel che ad altri ti unisce, / menzogna sia l'agnello della croce, / sangue sia il seme, veleno lo spi-

In *Der Abgesang*, il tono è chiaramente mutato e tende quasi all'invettiva, pur conservando il monito al recupero della cultura tedesca. La ripetizione di «Lug sei», infatti, ricorda un'ammonizione profetica, ma fa pensare anche alla menzogna in sé, richiamando in qualche modo il senso di perdita di punti di riferimento, compresi i simboli relativi alla religione cristiana, come l'agnello e la corona di spine («Lug das Lamm in Kreuzespeine»)[243]. Il commiato ha dunque lo scopo di descrivere un mondo tedesco che non c'è più, ma non è volto a rinnegarlo. Wolfskehl differenzia infatti tra il vero «Deutscher Geist» (spirito tedesco) che è quello dei suoi poeti, come declama nel *Lied*, e quello falso di un popolo in cui lui non può più riconoscersi. Lo lasciano intendere versi come «Du am Nordgrat, nicht am Rheine», che sta a indicare l'esaltazione di ciò che era nordico, vagheggiata dai fanatici dei culti germanici in epoca nazionalsocialista[244]. L'allusione al sangue, inoltre, costituisce una citazione nemmeno troppo velata delle leggi di Norimberga, come ad esempio le *Blutschutzgesetze*[245]. E il sangue diviene anche allegoria della generazione della progenie che, però, nel commiato rappresenta la mancanza di fecondità: l'espressione «Blut sei Same», infatti, viene pronunciata con tono perentorio in *Abgesang*. Il fertile scambio culturale tra ebrei e tedeschi, proprio della concezione dei 'popoli sovrapposti' di Martin Buber viene meno poiché quel seme non germoglia. La struttura di questi parallelismi ricorda anche alcuni versi di Isaia, 55:

> [8] Perché i miei pensieri non sono i vostri pensieri,
> le vostre vie non sono le mie vie. Oracolo del Signore.
> [9] Quanto il cielo sovrasta la terra,
> tanto le mie vie sovrastano le vostre vie,

rito. / ti appropri di simboli, ordine e giudici, / spegni le tue stesse stesse luci, / lasci il tempio del mondo / dei tuoi imperatori, dei tuoi poeti, / urlando, teutone, nell'oscurità: / se sapessi cosa si muove là dentro! / la notte ha parlato anche a me, / notte di Dio, pesante tuona la parola: / staccato, staccato! / Pulsano i miei battiti / al richiamo avanti e forza! / E io seguo, e io piango / piango perché il cuore è desolato, / perché un millennio si è gelato. / Ma quando all'alba di domani / mi riporta l'oscura parola, / dove troverò i miei padri, / attendendo che appaia Hagadol. / Se il richiamo mi strapperà lontano / mi farà eletto e mi darà la missione. / Lontano dal sacro fuoco bianco / tende la mano il maestro: resisti! Resta al timone / Il sacro mare ride, la terra risplende / Dove sarai tu, tu sempre fidato, / dove sarai tu, libero e fra tutti il più libero / tu che proteggi e azzardi e canti / Sta dove sei tu, lo spirito tedesco!

[243] Il curatore Voit ravvisa in questo verso un richiamo alla concezione della cristianità che civilizzò i popoli germanici e, in particolare, al celebre trattato di Heinrich Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834). Wolfskehl riprese in mano quest'opera nel 1936, constatando ancora una volta come la cristianità avesse placato l'inclinazione alla violenza e di come l'indebolimento delle convinzioni religiose avesse portato a far riemergere quella forma di violenza pagana. Cfr. F. Voit, *Kommentar zu den Texten*, in K. Wolfskehl, *Späte Dichtungen*, cit., p. 161.

[244] *Ibidem*.

[245] «Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre» (Legge per la protezione del sangue e dell'onore tedesco).

> i miei pensieri sovrastano i vostri pensieri.
> [10] Come infatti la pioggia e la neve scendono dal cielo
> e non vi ritornano senza avere irrigato la terra,
> senza averla fecondata e fatta germogliare,
> perché dia il seme a chi semina
> e il pane a chi mangia [...].[246]

Wolfskehl parlò della spontaneità della nascita di questo componimento – che a Firenze trovò una completezza – in una lettera a Salin, nella quale scrisse che la poesia era scaturita quasi involontariamente in lui[247]. Edgar Salin pensò sin da subito a una pubblicazione che, tuttavia, per le complesse vicissitudini poté avvenire soltanto nel 1947[248]. *An die Deutschen* iniziò a circolare fra i conoscenti di Wolfskehl durante l'esilio italiano ed era lui stesso a recitarla a chi si recasse a fargli visita a Firenze e, successivamente, a Recco. La sua fidata amica, Margarete Susman, che dai tempi di Zurigo era a conoscenza del componimento[249], rimase colpita dopo aver letto per corrispondenza anche la seconda parte, proprio poiché la poesia apriva una questione non risolvibile: «wo sind die Deutschen, zu denen es gesagt ist?»[250].

2.4 Teatro e *Zeitkritik*: Walter Hasenclever

> Sie wollen ein paar Notizen über mein Leben und mein Werk. Ich bin 1890 in Aachen geboren, habe unter Anderm in Oxford studiert, schrieb vor dem Kriege das revolutionäre Drama »Der Sohn« dessen Aufführung in Deutschland verboten und erst im November 1918 durch Verfügung des Arbeiter und Soldatenrates in Berlin für die öffentliche Aufführung freigegeben wurde, die am Deutschen Theater in Berlin stattfand. Ich schrieb während des Krieges politische Gedichte gegen den Krieg und zur Irreführung der Militärzensur eine Nachdichtung der »Antigone« von Sophokles, der ich eine pazifistische Tendenz zu Grunde legte. 1917 erhielt ich dafür den Kleistpreis. In den letzten zehn Jahren habe ich mich hauptsächlich mit der deutschen Komödie beschäftigt. Da, wie Sie wissen, heute jeder in Deutschland auf seinen

[246] *Isaia*, 55, 8-10, < https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/at/Is/55/> (10/2022).

[247] K. Wolfskehl, Brief an E. Salin vom 23.11.1934, in K. Wolfskehl, *Briefwechsel aus Italien*, cit., p. 123; cfr. anche F. Voit, *Kommentar zu den Texten*, cit., p. 160.

[248] E. Salin, Brief an K. Wolfskehl vom 22 Juli 1935, p. 128; cfr. anche F. Voit, *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*, cit., p. 154.

[249] La poligrafa Margarete Susman ebbe un ruolo rilevante all'interno del dibattito letterario e critico, anche nel contesto dell'esilio degli intellettuali ebrei tedeschi a Zurigo. Sulla sua figura di saggista cfr. G. Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, Firenze University Press, Firenze 2019, doi: 10.36253/978-88-6655-914-6.

[250] Cfr. F. Voit, *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*, cit., p. 157, che fa riferimento ad una missiva di Margarete Susman a K. Wolfskehl datata 19/4/1935. Trad.: Dove sono quei tedeschi a cui viene detto questo?

> Stammbaum hin geprüft wird, habe ich festgestellt, dass ich väterlicherseits mit Goethe verwandt bin, den ich als meinen Urgrossonkel bezeichnen darf.[251]

In questa lettera del 1933, Walter Hasenclever si presentava al suo futuro traduttore, consentendogli di inquadrarlo in poche righe. Questo drammaturgo tedesco di origine ebraica riuscì a veder tradotte diverse sue opere in vita, proprio perché aveva consolidato la sua carriera anche al di fuori dalla Germania[252]. Ancor prima di dover scappare definitivamente da Berlino nel 1933, Hasenclever aveva compiuto soggiorni in Francia, nel Regno Unito e negli Stati Uniti. Tutte queste tappe, percorse sia prima che durante l'esilio, rendono l'idea del suo profilo internazionale, ma anche dell'esistenza in continuo movimento che condusse.

Walter Hasenclever nacque ad Aachen nel 1890, era figlio di un ufficiale sanitario e sosteneva di essere un lontano discendente di Goethe[253]. I rapporti familiari dell'autore furono segnati sin dalla giovinezza dagli aspri contrasti che ebbe con il padre e che lo portarono ad abbandonare gli studi di legge intrapresi a Losanna e a Oxford, per fuggire – come tanti autori della sua generazione – a Berlino, dove pubblicò la sua prima raccolta poetica: *Städte, Nächte, Menschen* (1910), frutto delle prime suggestioni che gli offrì la città. Egli mantenne, invece, i rapporti con la sorella Marita, il fratello Paul e con la madre, la quale si ritrovò a finanziarlo per alcuni periodi, in particolare dopo la messa al bando delle sue opere[254]. La produzione poetica dei primi anni è già legata al genere teatrale a cui si dedicò in seguito e uno dei tratti con cui viene caratterizzato l'autore è proprio la commistione di generi letterari, in particolare, l'influenza del tea-

[251] W. Hasenclever, Brief an Alexander vom 26. Oktober 1933, in Id., *Briefe 1933-1940*, hrsg. von B. Kasties, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1994, pp. 21-22. Trad.: Mi ha chiesto un paio di notizie sulla mia vita e le mie opere. Sono nato nel 1890 ad Aquisgrana e, tra le altre cose, ho studiato a Oxford. Prima della guerra ho scritto il dramma rivoluzionario *Der Sohn*, la cui messinscena fu vietata in Germania e solo nel novembre 1918, grazie alla disposizione del Consiglio dei soldati e dei lavoratori, fu concessa la pubblica rappresentazione a Berlino che ebbe luogo al Deutsches Theater. Durante la guerra ho scritto poesie politiche contro la guerra stessa e, per sviare la censura militare, un riadattamento dell'*Antigone* di Sofocle a cui ho dato un taglio pacifista. Ho ottenuto per questo il premio Kleist nel 1917. Negli ultimi dieci anni mi sono occupato principalmente di commedia tedesca. Dato che, come saprà, in Germania si va sempre a controllare l'albero genealogico, ho stabilito che da parte di padre sono imparentato con Goethe, che posso considerare come un mio prozio.

[252] Le prime opere drammatiche lo avevano reso particolarmente celebre in Russia.

[253] W. Hasenclever, Brief an Alexander vom 26. Oktober 1933, in Id., *Briefe 1933-1940*, cit., pp. 21-22. Hasenclever dedica al suo presunto avo Goethe la pièce scritta in esilio: *Münchhausen*. W. Hasenclever, *Münchhausen*, in Id., *Dramen III*, hrsg. von B. Kasties, *Ausgewählte Werke in fünf Bänden*, Bd. 2, Shaker, Aachen 2003.

[254] Lo scrittore collaborò con Marita anche poiché la sorella, finché visse a Berlino, era impiegata nella casa editrice Ullstein. Marita e Paul Hasenclever sono piuttosto presenti nell'epistolario dell'autore. Per quanto riguarda le lettere con Paul, nello specifico cfr. W. Hasenclever, *«Ich hänge, leider, noch am Leben». Briefwechsel mit dem Bruder*, hrsg. von B. Kasties, Wallstein Verlag, Göttingen 1997.

tro nella prosa[255]. Non a caso, una certa forma drammatica caratterizza anche la sua prima opera narrativa, *Nirwana*, in cui il protagonista, il poeta Bernau, affronta la crisi dell'ineffabilità e dell'incapacità della letteratura di affermare qualcosa di nuovo[256].

Il suo primo successo teatrale, nonché una delle opere per cui oggi è maggiormente ricordato, consiste nel dramma *Der Sohn* (1914), che venne rappresentato presso il Deutsches Theater di Praga e che oggi è considerato un notevole esito del teatro espressionista, tant'è che fu proprio l'editore Kurt Wolff a pubblicarlo[257]. Quest'opera è incentrata su un conflitto che vede contrapposti due personaggi identificati con i loro nomi comuni: il padre, «der Vater», e il figlio, «der Sohn». Lo scontro familiare si estende, poi, a quello generazionale in una dimensione più ampia, e si lega simbolicamente a una delle tematiche caratterizzanti l'espressionismo: la rottura dei valori tradizionali e delle certezze, che si concretizza proprio nella ribellione generazionale[258]. Sempre riconducibile all'espressionismo è l'antimilitarismo all'interno del quale è possibile inquadrare Walter Hasenclever, il quale maturò la propria concezione pacifista soprattutto dopo aver vissuto in prima persona il primo conflitto mondiale. Nonostante lo scrittore si fosse arruolato come volontario nel 1914, l'esperienza diretta dei combattimenti instillò in lui la convinzione dell'insensatezza della guerra, cosa che lo portò ad abbandonare le armi, preferendo il ricovero in un ospedale psichiatrico pur di non affrontare più le trincee del fronte macedone[259]. È in questo contesto che ha origine un altro successo dell'autore, *Antigone* (1917), che, si basa anche sul rapporto tra uomo e legge, un ambito di interesse che sicuramente rimanda alla prima formazione giuridica di Hasenclever. In questa pièce emerge il rifiuto categorico dell'autore verso la guerra e la potenza delle sue convinzioni pacifiste. L'intreccio tra politica, ideologia e ragione di Stato che caratterizza questo rifacimento della tragedia di Sofocle costituisce anche una costante in molte altre opere teatrali, come la commedia *Konflikt in Assyrien*, di cui si parlerà nel prossimo paragrafo[260].

[255] B. Spies, *Die Komödie in der deutschsprachigen Literatur des Exils*, Königshausen und Neumann, Berlin 1997, p. 72. Non a caso, il suo dramma legato all'espressionismo che comparve nel 1916, *Der Retter*, reca il sottotitolo di «dramatische Dichtung».

[256] W. Hasenclever, *Nirwana. Eine Kritik des Lebens in Dramaform*, in Id., *Stücke bis 1924*, hrsg. von A. Zurhelle, C. Breuer, *Sämtliche Werke*, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1990, 2 Bde. Cfr. Bd. 1, pp. 7-100.

[257] W. Hasenclever, *Der Sohn*, Kurt Wolff Verlag, Leipzig 1914.

[258] W. Hasenclever, *Der Sohn*, in Id. *Dramen I*, in Id., *Ausgewählte Werke in fünf Bänden*, Bd. 2, hrsg. von B. Kasties, Shaker, Aachen 2003, pp. 5-89. A proposito dello scontro generazionale, si pensi anche al dramma *Vatermord* (1922) dello scrittore viennese trapiantato a Berlino Arnolt Bronnen e che costituisce uno dei capisaldi dell'espressionismo teatrale, in cui tale contrasto viene portato all'esasperazione.

[259] B. Kasties, *Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne*, Niemeyer, Tübingen 1994, p. 213.

[260] W. Hasenclever, *Antigone*, in Id., *Dramen I*, cit. pp. 90-110. Cfr. anche l'edizione italiana del testo: W. Hasenclever, *Antigone*, a cura di Sotera Fornaro, Mimesis, Milano 2014. La stesura

La commistione di generi e la dimensione politica trovano seguito, in modo ancora più evidente, anche nella raccolta poetica *Der politische Dichter* (1919), in cui la poesia si alterna alla prosa. Quest'opera costituisce l'espressione programmatica di quello che Hasenclever considera essere il ruolo del poeta che deve guidare i popoli: «Ihr Freiheitskämpfer, werdet Freiheitsrichter, / Bevor die Falschen euer Werk verraten. / Von Firmamenten steigt der neue Dichter / Herab zu irdischen und größern Taten»[261]. La dimensione sociopolitica si rispecchia anche nell'intensa attività pubblicistica che lo portò a collaborare con diverse riviste, dove diede seguito a scritti teorici e recensioni che dedicò anche al teatro, al cinema e alla radio[262].

L'attività drammaturgica di Hasenclever fu però incentivata soprattutto dal successo che otteneva nelle rappresentazioni, in particolare dopo il suo trasferimento a Berlino, dove poté assistere alla realizzazione scenica di successi come *Antigone*, proprio da parte dell'*ensemble* di Max Reinhardt al Deutsches Theater (1917)[263]. Quella con Max Reinhardt fu una collaborazione importante per la carriera di Walter Hasenclever, ma i frequenti spostamenti gli consentirono di intrattenere stretti rapporti anche con altri intellettuali dell'epoca, tra cui si annoverano Franz Werfel, Oscar Kokoschka e il critico Kurt Pinthus, curatore della celebre antologia espressionista *Menschheitsdämmerung*[264]. Inoltre, grazie ai suoi ripetuti viaggi in Francia ma soprattutto nel Regno Unito[265], Hasenclever

di *Antigone* avvenne proprio mentre l'autore era in guerra, frutto dell'elaborazione di esperienze dirette oltre che critica della situazione politica a lui contemporanea. Cfr. B. Spies, *Die Komödie in der deutschsprachigen Literatur des Exils,* cit. pp. 72-73. Come ha sottolineato G. Miglino, *Antigone* costituisce una delle reinterpretazioni più attualizzanti di questa tragedia greca e l'impronta espressionistica di questo rifacimento è ravvisabile proprio nel sacrificio finale che la consacra alla dimensione di mito imperituro. Cfr. S. Fornaro, L'*Antigone* di Hasenclever, in Ead., *Antigone. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2012 pp. 119-125; G. Miglino, *Guerra, rivolta, rinuncia: sull'Antigone di Walter Hasenclever*, «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts» 1, 2018, pp. 97-106, p. 97.

[261] W. Hasenclever, *Der politische Dichter*, in Id., *Lyrik*, hrsg. von D. Breuer, A. Zurhelle, B. Witte, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. 1, hrsg. von D. Breuer, B. Witte, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1994. La poesia compare anche in K. Pinthus (Hrsg.), *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1955, pp. 213-216. Trad.: Voi combattenti per la libertà, diverrete giudici della libertà / prima che i falsi tradiscano la vostra opera / Dal firmamento discende un nuovo poeta / a compiere gesta terrene e più grandi.

[262] In particolare, si veda proprio la raccolta di scritti in prosa della più recente edizione delle opere: W. Hasenclever, *Kleine Schriften*, hrsg. von D. Breuer, B. Witte, in Id., *Sämtliche Werke,* Hase & Koehler Verlag, Mainz 1997.

[263] L'opera fu sottoposta alla censura militare che ne impedì la messinscena per due anni.

[264] In *Menschheitsdämmerung* comparvero diversi scritti di Hasenclever, tra cui *Der politische Dichter*. K. Pinthus (Hrsg.), *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*, cit., p. 164. Pinthus curò anche la prima edizione delle sue opere dopo la sua morte: W. Hasenclever, *Gedichte Dramen und Prosa*, hrsg. von K. Pinthus, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1963.

[265] Hasenclever aveva incontrato anche Sigmund Freud a Londra, il quale gli concesse una visita. W. Hasenclever, Brief an S. Freud vom 8. Juli 1938, in Id., *Briefe 1933-1940*, cit., p. 173; cfr. anche B. Kasties, *Walter Hasenclever: eine Biographie der deutschen Moderne*, cit., p. 342.

aveva intessuto una fitta rete di conoscenze e, in particolar modo a Londra, poté dare vita a collaborazioni con teatranti e traduttori, che portarono a messinscene di diverse sue opere teatrali, come *Ehekomödie* e *Konflikt in Assyrien*[266].

Tornando alla scrittura per il cinema, fu proprio questo il pretesto che lo portò a Hollywood, dove lavorò nel 1930 come sceneggiatore[267]. Un'esperienza che, però, non considerò del tutto positiva:

> In New York mag das anderes sein, und ich habe für die Intensität, mit der Sie ihr Leben dort anpacken, und die Jugendfrische, aus der Sie schöpfen, den grössten Optmismus. Ausserdem werden Sie es als vertriebener Jude mit einer literarischen Tradition, die europäisch ist, leichter haben, als ich, ein trauriger Mischling, für den die Feder immer ein anfechtbarer Gegenstand war, um sein Brot damit zu verdienen. Ich würde dort glatt verhungern, wenn mir nicht jemand den Weg bereitete. Sie wissen, dass ich meine Bedeutung eher unterschätze, was für drüben eine schlimme Belastung ist.[268]

Nonostante in questa lettera Hasenclever esprima, con una nota di *understatement*, le difficoltà nel far decollare la propria carriera oltre oceano, egli scrisse in realtà diverse sceneggiature che poi furono tramutate in film, come la commedia *Ein besserer Herr*[269]. La scrittura per il cinema, ad ogni modo, subì un freno durante l'esilio, anche se Hasenclever cercò di continuare questa attività con la collaborazione di Georg Strauss, con il quale elaborò la sceneggiatura *Abenteuer in Lucca*, durante gli anni trascorsi in Toscana (1938)[270].

Dagli scritti teorici sul teatro emergono le idee drammaturgiche di Hasenclever ed è possibile riscontrarne l'attuazione anche nelle pièce, in particolar modo in quelle della fine degli anni Venti che, di fatto, sanciscono la sua adesione al genere

[266] *Ehekomödie* fu rappresentata nel 1937 al Wintergarten New Brighton sotto la regia di Robert Klein ed era stata tradotta per il pubblico inglese proprio da Hasenclever e da Hubert Griffith, con il titolo di *What should a husband do?* C. Brauer, A. Zurhelle, *Anhang*, in W. Hasenclever, *Stücke 1932-1938*, hrsg. von A. Zurhelle, C. Brauer, in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. von C. Brauer *et al.*, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1990, Bd. 2.3, p. 495.

[267] Il drammaturgo si era già distinto con *Die Pest*, film per cui aveva scritto la sceneggiatura nel 1920. Sul passaggio tra scrittura scenica e sceneggiatura cfr. C.H. Helmetag, *Walter Hasenclever: A Playwright's Evolution as a Film Writer*, «The German Quarterly», 64, 4, 1991, pp. 452-546, doi: 10.2307/406662.

[268] W. Hasenclever, Brief an Kurt Pinthus vom 17. November 1937, in Id., *Briefe 1933-1940*, cit., p. 140. Trad.: Potrà pure essere diverso a New York e io nutro il più grande ottimismo per l'intensità con cui lì affrontate la vita e la freschezza giovanile con cui create. Per di più, da ebreo espulso con una tradizione letteraria che è europea, avrete la strada spianata rispetto a me, un triste miscuglio, per il quale la penna è sempre l'oggetto contestabile con cui ci si guadagna il pane. Morirei subito di fame lì se nessuno mi spianasse la strada. Lo sapete che io mi sottovaluto, cosa che laggiù crea brutti danni.

[269] La commedia divenne un film muto comico nel 1928, con la regia di Gustav Ucicky.

[270] W. Hasenclever, G. Strauss, *Abenteuer in Lucca*, W. Hasenclever, *Kleine Schriften,* hrsg. von C. Brauer *et al.*, in Id., *Sämtliche Werke*, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1997, pp. 573-601.

della commedia[271]. In un'intervista radiofonica del 1930 con Kurt Pinthus, Hasenclever parlò proprio del suo approdo al teatro comico, genere che considerava fino ad allora tralasciato dagli autori tedeschi e che, però, riteneva più adatto ai fini dell'osservazione critica della contemporaneità: «Ich habe fünf Jahre in Paris gelebt und dort gelernt, daß man tragische Ereignisse und Menschen ebenso wirksam in komödienhafter Weise darstellen kann»[272]. Gli anni trascorsi a Parigi, infatti, fecero sì che l'autore assorbisse molto dal teatro francese e, in particolare, dal *theâtre de boulevard* e al *vaudeville*[273]. Tali stimoli lo portarono a unire alla commedia di carattere sociale una concezione dell'opera teatrale, intesa come *Zeitkritik* (critica al tempo), in cui entra in gioco anche l'aspetto politico. Proprio come era accaduto in *Antigone*, che la censura militare aveva vietato a causa dei contenuti, Walter Hasenclever si espose anche nelle commedie. Nel 1932, la collaborazione con il drammaturgo Ernst Toller (1893-1939) portò a un libero rifacimento di Molière che confluì in *Bourgeois bleibt bourgeois* [274].

Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, tuttavia, i *Lustspiele* assunsero i toni della commedia politica. A far sì che l'autore venisse inserito in una «schwarze Liste» (lista nera), furono, probabilmente, le pièce *Ehen werden im Himmel geschlossen* (1928), satira che ruota attorno ai costumi legati ai riti religiosi, come il matrimonio, e *Napoleon greift ein* (1932). In quest'ultima, l'autore menziona direttamente la figura di Mussolini, ridimensionandola, e in essa si riconosce perfettamente la situazione politica internazionale di quegli anni, vista attraverso gli occhi di Napoleone stesso[275]. Quest'ultimo decide così di elevarsi a redentore di un'Europa che rischia di diventare una colonia americana.Nell'opera avviene ciò che si ritroverà anche in altre rappresentazioni del teatro comico: la giustapposizione del contesto politico a lui coevo con quello storico in cui si svolge la pièce. Anche nella farsa *Froschkönig* (1932), l'ambientazione traslata nel mondo fantastico, diviene funzionale all'espressione del pensiero politico. Dall'aggancio a uno dei racconti dei Fratelli Grimm prende, le mosse, infatti, una satira che ridicolizza la figura di Hitler che appare come un ranocchio[276].

[271] L'unica opera teatrale comica che precede quegli anni è *Die Entscheidung* (1910).

[272] W. Hasenclever, K. Pinthus, *Kömodie als Zeitkritik*, in W. Hasenclever, *Kleine Schriften*, cit., p. 334. Trad.: Ho trascorso cinque anni a Parigi e lì ho imparato che si possono rappresentare eventi tragici in maniera comica in un modo che è altrettanto efficace.

[273] Ivi, p. 333. Cfr. anche B. Kasties, *Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne*, cit., p. 238.

[274] W. Hasenclever, E. Toller, *Bourgeois bleibt bourgeois: eine zweiteilige musikalische Komödie mit fünf Bildern,* Rowohlt Theater Verlag, Hamburg 1992.

[275] Ivi, p. 296. Cfr. anche A. Hoelzel, *Walter Hasenclever's Political Satire*, «Monatshefte», 61, 1, 1969, pp. 30-40, <https://www.jstor.org/stable/30154641> (10/2022). Kurt Pinthus apprezzò molto questa pièce e la satira politica verso Mussolini. Cfr. trascrizione della conversazione radiofonica che confluì in *Komödie als Zeitkritik*: W. Hasenclever, K. Pinthus, *Komödie als Zeitkritik*, cit., p. 300.

[276] W. Hasenclever, *Der Froschkönig. Eine Farce nach dem Märchen der Brüder Grimm*, Berliner Handpresse, Berlin 1975.

Simili espedienti si ritrovano anche in un'altra opera teatrale che nasceva da una collaborazione, ovvero *Christoph Kolumbus oder Die Entdeckung Amerikas* (1932), pensata proprio come una *Revue-Komödie* (commedia di rivista)[277]. L'opera fu scritta con l'autore satirico Kurt Tucholsky (1890-1935) – suo grande amico – il quale la firmò con uno dei suoi celebri pseudonimi: Peter Panter[278]. La stesura iniziò nel 1930 ed ebbe luogo a quattro mani ma prevalentemente per corrispondenza, visto che Tucholsky, anche lui di origine ebraiche, era emigrato in Svezia, mentre Hasenclever in quegli anni si trovava negli Stati Uniti[279]. La pièce andò in scena in anteprima presso il Großes Schauspielhaus di Berlino, per poi essere rappresentata nel Leipziger Schauspielhaus. Lo scarso successo e le detrazioni che l'accompagnarono si possono attribuire al clima precedente alla salita al potere di Hitler e alle frange della destra che vi scorsero un'evidente critica politica. La traslazione spazio-temporale al tempo delle grandi scoperte si rivelava particolarmente funzionale alla rappresentazione dell'imperialismo e della dittatura, nonché alla messinscena della presa stessa del potere, come si evince dalle allusioni allo sterminio dei nativi dei territori d'America[280].

Sempre a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, inoltre, l'autore continuò la produzione di commedie – sulla scia dei già citati *Ein besserer Herr* (1926) e *Ehen werden im Himmel geschlossen* (1928) –, tra cui spicca *Münchausen* (1934), scritta proprio durante il periodo dell'esilio in Costa Azzurra e rielaborazione dell'omonimo romanzo di Erich Friedrich Raspe; nonché *Ehekomödie* (1935), satira più incentrata sui costumi e sulla rappresentazione della vita coniugale, composta quando già era a Londra. La vita in movimento dell'autore, il quale passava da una città all'altra – ancor più quando iniziò il vero e proprio esilio – cominciò a condizionare anche le possibilità di rappresentazione delle sue opere. Do-

[277] Forma di teatro musicale particolarmente affine al cabaret.

[278] W. Hasenclever, K. Tucholsky, *Christoph Kolumbus oder die Entdeckung Amerikas. Komödie in einem Vorspiel und sechs Bildern*, W. Hasenclever, *Stücke 1932-1938*, hrsg. von A. Zurhelle und C. Brauer, cit.; Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. von D. Brauer, B. Witte, Hase & Koehler Verlag Mainz 1990, Bd. 2.3, pp. 19-112. Peter Panter era uno degli pseudonimi che spesso Tucholsky impiegava nei saggi e nei couplet del periodico da lui stesso diretto «Die Weltbühne».

[279] L'opera fu completata quando Hasenclever si recò a visitare l'amico in esilio a Hindås. Cfr. B. Schommers, M. Wruck, *1924-1932 Zwischen Paris und Berlin*, in D. Brauer (Hrsg.), *Walter Hasenclever 1890-1940*, Alano Verlag, Aachen 1996, pp. 95-98, p. 95.

[280] Dopo il fallimento aveva cominciato a occuparsi della figura di Giacomo Casanova e progettava di scrivere un'altra opera a quattro mani con Kurt Tucholsky. B. Kasties, *Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne*, cit., p. 289. Di maggior successo fu invece il brillante rifacimento di *Christoph Kolumbus* da parte del «poeta della Vienna rossa», Jura Soyfer, il quale solo un anno prima della sua deportazione rielaborò la commedia di Hasenclever e Tucholsky, che andò in scena nel 1937 al Cabaret Regenbogen con il titolo di *Broadway Melodie 1492*. H. Dorowin, *Commento a Broadway Melodie*, in J. Soyfer, *Teatro*, a cura di H. Dorowin, trad. di L. Masi, Morlacchi Editore, Perugia 2012, vol. 2, p. 303. Cfr. anche S. Böhme-Kuby, *Colombo al Broadway: da Tucholsky a Soyfer*, in H. Dorowin, A. Tinterri (a cura di), *Jura Soyfer. Il poeta della Vienna rossa (1912-1939)*, Morlacchi Editore, Perugia 2014, pp. 201-212.

po *Ehekomödie,* tornò così a dedicarsi alla prosa, date le difficoltà di mandare in scena le opere in esilio.

Hasenclever approdò in Italia nel 1936, dopo tre anni di ripetuti spostamenti, tra Regno Unito e Francia. A Nizza fu ospite dell'editore Kurt Wolff e di sua moglie Helen, i quali, prima di trasferirsi in Italia, gestirono lì una pensione dal 1933 al 1934[281]. Fu proprio in Costa Azzurra, poi, che conobbe Edith Schäfer, la quale divenne sua compagna anche nell'esilio italiano. A Edith Schäfer si deve l'impegno di aver tramandato proprio le opere inedite di Haseclever[282], tra cui vi è la commedia *Konflikt in Assyrien* e il primo romanzo dell'esilio, *Die Rechtlosen* (1939), dedicato all'amico René Schickele (1890-1940), emigrato a Parigi. In quest'opera l'autore descrive le condizioni degli apolidi e dell'internamento, proprio dopo aver osservato il campo di concentramento di Antibes, dove lui stesso fu condotto nel 1939 per poi essere rilasciato poco dopo[283]. I suoi ultimi due anni di vita furono segnati dalla costante paura di finire nelle mani dei nazisti, terrore che perseguitò lo scrittore finché non prese la tragica decisione di togliersi la vita, poco dopo l'occupazione tedesca in Francia. Dopo Antibes, infatti, fu di nuovo catturato nel 1940 e condotto nel lager Les Milles di Aix-en-Provence. Si congedò dalla compagna Edith Schäfer con una lettera, in cui le annunciò la decisione di togliersi la vita e così accadde la notte del 21 giugno 1940[284]. Hasenclever morì lasciando inedita l'autobiografia *Irrtum und Leidenschaft* (1969), che reca il sottotitolo di «Erziehung durch Frauen. Ein Bekenntnisroman», in cui rievoca le tappe della sua esistenza calandosi nei panni di un narratore esterno[285]. Il romanzo consente di tracciare una panoramica della complessa esistenza di questo autore, ma anche delle sue influenze letterarie e dei legami con scrittori e luoghi che ebbero un impatto sulla sua personalità, che attraversa il modernismo tedesco per poi approdare a forme di rappresentazione della contemporaneità, in particolare della satira politica.

[281] B. Kasties, *Walter Hasenclever: eine Biographie der deutschen Moderne*, cit. p. 314. Il rapporto che Hasenclever aveva con la coppia fu molto stretto, ancor prima dell'esilio aveva infatti accompagnato Kurt e Helen Wolff (Helen Moses prima del matrimonio) in un tour del Marocco nel 1931. È emerso di recente che Hasenclever rilesse le bozze di un romanzo di Helen Wolff di recente scoperta: *Hintergrund für Liebe*, presumibilmente composto attorno al 1931. Cfr. M. Behre, *Walter Hasenclever als Lektor Helene Mosels, später Helen Wolff*, in J. Lauer (Hrsg.), *Von der Moderne zur Gegenwart*, «Jahrbuch der Walter-Hasenclever Gesellschaft», Verlags Buchhandlung Dr Wolff GmbH, Aachen 2022, pp. 66-69.

[282] Nonché di aver favorito la realizzazione della prima edizione critica delle opere dell'autore, a cui collaborò anche Kurt Pinthus. Si deve a lei anche il merito di aver depositato gli scritti dell'autore presso il Deutsches Literatur Archiv di Marbach am Neckar.

[283] W. Hasenclever, *Die Rechtlosen*, in Id., *Prosa, Ausgewählte Werke in fünf Bänden,* cit., Bd. 5.

[284] W. Hasenclever, Brief an E. Schäfer vom 20. Juni 1940, in Id., *Briefe 1933-1940*, cit., pp. 330-331.

[285] W. Hasenclever, *Irrtum und Leidenschaft*, in Id., *Romane*, hrsg. von D. Brauer, B. Witte, *Sämtliche Werke*, cit., Bd. 4, 1992.

2.4.1 *Konflikt in Assyrien*

Walter Hasenclever raggiunse Firenze nel 1936 e inizialmente fu ospite dell'amico editore Kurt Wolff, presso la sua pensione di Villa «Il moro», per poi acquistare anche lui una proprietà nella località di Lastra a Signa. Come si è sottolineato nell'introduzione (§1.1), la fase italiana fu una breve parentesi di serenità in cui l'autore continuò a lavorare alle sue opere, unendo alla scrittura alcune attività agricole. Pur essendo lontano dagli affetti, a Lastra visse a stretto contatto con Wolff e con il meno noto scrittore Georg Strauss, che proprio lì conobbe. Questo scrittore, oggi non più conosciuto, aveva collaborato con Kurt Pinthus ed era anche lui di origine ebraica. Strauss sostenne sempre Walter Hasenclever e, quando apprese che il drammaturgo stava lavorando a una nuova pièce, si mostrò subito entusiasta e impaziente di leggerla: «Wie neugierig ich auf Ihre Esther bin», disse infatti alludendo a Ester, protagonista della commedia in questione, *Konflikt in Assyrien*[286]. Quest'opera ebbe una stesura rapidissima: fu ideata in Italia nel maggio 1938 e composta nel giro di un'estate, durante gli spostamenti tra il Regno Unito e la Francia. Negli anni dell'esilio, l'autore non scrisse molto per il teatro. Già dal 1933 ne lamentava la mancanza, come confessò all'attrice Marlene Dietrich, conosciuta a Hollywood: «Aber das Theater spukt mir wieder mächtig in den Knochen [...]»[287]. Durante l'esilio, *Ehekomödie* era stata l'unica pièce da lui composta; dal 1933 al 1938 l'autore si era dedicato per lo più alla prosa. Il bisogno di riavvicinarsi al teatro, però, tornò di nuovo[:] con ogni probabilità nasceva dall'esigenza di elaborare gli avvenimenti che nel 1938 avevano mutato il clima italiano, che si preparava all'introduzione delle Leggi Razziali.

Secondo Hasenclever, il teatro si prestava particolarmente alla riflessione sull'attualità[288]. Come si è accennato nell'ultimo paragrafo, infatti, è proprio la forma dello *Zeitstück*, che pertiene soprattutto alle ultime commedie dell'autore, a far sì che emerga lo sguardo satirico verso la contemporaneità. In commedie come *Ehen werden im Himmel geschlossen* o *Ehekomödie*, che risentono dell'influenza del teatro francese e anche del *Boulevardstück*, vi erano personaggi di estrazione borghese, calati in un contesto di intrighi per lo più familiari. In queste opere la critica all'attualità si origina proprio dalla rappresentazione di determinati gruppi sociali. *Konflikt in Assyrien*, invece, mantiene senz'altro le caratteristiche dello *Zeitstück*, – considerando la quantità di elementi che rendono l'attualità

[286] G. Strauss, Brief an W. Hasenclever vom 7. September 1938, in G. Strauss, Briefe an Walter Hasenclever, Nachlass Walter Hasenclever, Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar, 1938-1939. Trad.: Come sono curioso della tua nuova Ester.

[287] W. Hasenclever, Brief an M. Dietrich vom 29. November 1936, in Id., *Briefe 1933-1940*, cit., p. 100.

[288] Sullo *Zeitstück* nel contesto del teatro dell'esilio, cfr. il capitolo *Die Gattung Zeitstück: Das Drama der ästhetisch fingierten Authentizität*, C. Jacobi, *Der kleine Sieg über den Antisemitismus: Darstellung und Deutung der nationalsozialistischen Judenverfolgung im deutschsprachigen Zeitstück des Exils 1933-1945*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2005, pp. 87-100.

più che riconoscibile – ma vi è una vera e propria traslazione spaziotemporale ed è dalla reinterpretazione di una materia antica che nasce il pretesto per una satira contro il nazionalsocialismo[289].

Al di là degli aspetti che la caratterizzano sul piano teatrale, quest'opera rivela anche un avvicinamento all'ebraismo da parte dell'autore, il quale non aveva mai posto troppo l'accento sulle proprie origini, nonostante non le avesse mai nascoste[290]. D'altronde, per associare il pensiero politico di un dissidente alla sua razza erano bastate le 'esagerazioni' presenti nella commedia *Ehen werden im Himmel geschlossen* o la raffigurazione di personaggi politici, come in *Froschkönig* e in *Napoleon greift ein*[291]. L'identità ebraica sarà, invece, proprio oggetto di *Konflikt in Assyrien*, in cui l'autore affronta i concetti di patria e popolo nonché la questione dell'uguaglianza civile. Ma è anche l'insensata necessità della guerra a venire ridicolizzata. Non è un caso che Hasenclever abbia poi voluto porre l'accento, sin dal titolo, sulla parola conflitto («Konflikt»), rinunciando così all'iniziale *Skandal in Assyrien*[292]. L'espressione di idee favorevoli al pacifismo si configura, dunque, come una costante in questo autore, sin dai tempi di *Antigone*, occupando anche la sua prosa feuilletonistica, basti pensare a scritti come *Die grosse Parade* (1927), in cui si derideva l'aspetto scenico del militarismo[293].

Konflikt in Assyrien, data la condizione di apolide di Hasenclever, fu pensata sin da subito per una rappresentazione nel Regno Unito, e ideata in concomitanza con la fuga dall'Italia che avvenne a giugno del 1938. La pièce andò così in scena al London International Theatre Club, diretta dall'attore e regista John Gielgud (1904-2000). Alla traduzione in inglese provvide Robert Klein (1892-1958), collaboratore di Max Reinhardt ai tempi di Berlino e già emigrato a Londra[294]. L'ispirazione per quest'opera ebbe origine nella più impensabile delle condizioni: durante l'arresto che confinò lo scrittore nel carcere di Poveromo a

[289] B. Sommers-Kretschmer, *Mit einer Komödie gegen die NS-Diktatur. Walter Hasenclever: Konflikt in Assyrien*, «Jahrbuch der Walter-Hasenclever-Gesellschaft», 10, 2017, pp. 85-102.

[290] Peraltro, Hasenclever venne considerato un «Halbjude» («mezzo ebreo») con tendenze bolsceviche, nel momento in cui attirò l'attenzione delle autorità politiche. P. Stauff, *Semi-Kürschner*, Bd. 2, *Lexikon der Juden*, hrsg. von E. Ekkehard, Bodum Verlag, Erfurt 1929, p. 947; cfr. anche B. Kasties, *Walter Hasenclever. Eine Biografie der deutschen Moderne*, cit., p. 296.

[291] *Ibidem*.

[292] Restò invece «scandle» nella traduzione in inglese *(Scandle in Assiria)*. W. Hasenclever, *Konflikt in Assyrien*, in Id., *Stücke 1932-1938*, hrsg. von A. Zurhelle, C. Brauer, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., pp. 369-486. In una lettera a Gerda Schairer, Hasenclever espresse la sua contrarietà all'utilizzo della parola «Skandal» e ciò portò all'introduzione del termine «Konflikt» nel titolo. Cfr anche C. Brauer, *Anhang*, in W. Hasenclever, *Stücke 1932-1938*, cit., p. 496.

[293] W. Hasenclever, *Die große Parade*, in Id., *Pariser Feuilletons*, hrsg. von C. Brauer *et al.*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., 1996, Bd. 3, pp. 123-126. Cfr. anche B. Kasties, *Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne*, cit., p. 249.

[294] Robert Klein era emigrato in Inghilterra dopo aver collaborato nell'*ensemble* di Max Reinhardt di Berlino. Egli aveva già trasposto in inglese un'altra pièce di Hasenclever, *Ehekomödie*, con la collaborazione del drammaturgo londinese Gerald Bullet. C. Brauer, *Nachwort*, in W. Hasenclever, *Stücke 1932-1938*, cit., p. 502. Cfr. anche C. Spreitzer, *From*

Marina di Massa. Come si è detto nell'introduzione (§1.4), l'arresto fu una delle misure preventive che la Gestapo fece attuare, attraverso la polizia italiana, al fine di 'tutelare' l'incolumità di Hitler durante la sua visita di Stato. Durante l'incarceramento fu concesso allo scrittore di ricevere un solo libro: la *Bibbia*. Seppur limitata, questa opportunità, però, si trasformò di fatto in una profonda fase di studio. Rinchiuso in una sorta di torre medievale, Walter Hasenclever rilesse il *Libro di Ester* e rimase colpito dalla storia dell'eroina ebrea che salvò il suo popolo dallo sterminio con l'arma della diplomazia[295].

Anche il contesto dell'arresto, naturalmente, contribuì a far maturare in lui l'idea di un'opera teatrale in cui poter decostruire il concetto nazista di razza, che nella vicenda biblica si ripropone nel contrasto tra ebrei e assiri. Hasenclever ebbe modo di confrontarsi su queste tematiche anche con l'amico Georg Strauss, durante il soggiorno a Lastra a Signa. La profonda solidarietà tra i due scrittori scaturiva, infatti, non solo dalla loro affinità intellettuale ma anche dalla condizione comune di essere stati estromessi dal proprio Paese. Già all'inizio del 1938, inoltre, entrambi colsero il clima antisemitico che andava rafforzandosi in Italia e ne discussero anche nelle loro lettere quando erano già lontani, l'uno in Francia e l'altro in Palestina. La questione razziale era divenuta, poi, la causa delle difficoltà che lo scrittore incontrò nel rinnovo stesso del suo passaporto.

La fonte biblica presenta aspetti fortemente teatrali, determinati dalla struttura dialogica in cui si avvicendano i personaggi del re Artaserse, della regina Ester, di Mardocheo e del ministro Aman. Il racconto, contenuto nei *Libri Storici*, si apre con il ripudio della regina Vasti, dopo che quest'ultima si era rifiutata di comparire davanti al re e ai suoi ospiti. Pertanto, l'ebrea Ester viene scelta per l'*harem* di Artaserse al suo posto. Tuttavia, le viene suggerito dallo zio Mardocheo di celare ad Artaserse la sua vera origine. Nel frattempo, Aman, ministro del re di stirpe agagita, ottiene i favori del sovrano e acquisisce sempre più potere, nonostante gli ebrei presenti nel regno assuero si rifiutino di venerarlo e di prostrarsi a lui. Appreso ciò, Aman è intenzionato, così, a punire tutti gli ebrei per l'oltraggio resogli da Mardocheo ed emana un editto che prevede il loro sterminio come condanna per tale gesto. Pertanto, non vedendo altra possibilità di salvezza per il suo popolo, Mardocheo invita Ester a intercedere presso il re in favore degli ebrei. La regina si veste dunque a lutto e prega Dio chiedendo perdono e salvezza per il suo popolo. Smessi gli abiti del lutto, Ester compare dinnanzi ad Artaserse, il quale la ammira per la sua bellezza e concede la salvezza prima

Expressionism to Exile: The Works of Walter Hasenclever (1890-1940), Camden House, Rochester 1999, p. 163.

295 Traiamo questa informazione dal resoconto che Edith Schäfer fornisce sull'arresto allo studioso Bert Kasties («Bericht über die Festnahme und Inhaftierung von Walter Hasenclever 1938 in Poveromo»). Trad.: Resoconto della cattura e dell'arresto di Walter Hasenclever nel 1938 a Poveromo. B. Kasties, *Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne*, cit., p. 334.

a lei e poi a tutto il popolo ebraico. Per celebrare tale evento Mardocheo invita gli ebrei a festeggiare e il cospiratore Aman vede la propria fine sul patibolo.

Come tanti autori, anche Franz Werfel aveva impiegato questa vicenda in un'opera teatrale: il frammento *Esther Königin von Persien. Dramatisches Gedicht* (1914), in cui la vicenda veniva calata nell'attualità dell'autore. Come il *Libro di Ester* e il dramma di Werfel, anche la commedia in tre atti *Konflikt in Assyrien* è ambientata alla corte assuera di Susa e i personaggi sono per lo più gli stessi, con l'aggiunta di figure che rendono moderna l'ambientazione:

> *Personen*
> Artaxerxes, König von Assyrien
> Die Königin
> Esther
> Mardochai
> Haman Staatskanzler
> Hegai, Minister für Volkswohlfahrt, kgl. Leibharzt
> Der Polizeipräfekt von Susa
> Levi, in Fa. Levi und Levy
> Osiris, Isabel, Kammerfrauen der Königin
> Offizier
> Lakai
> Leibwache
> erster Rabbiner
> zweiter Rabbiner
> dritter Rabbiner.[296]

Il primo dei tre atti di questa pièce – non suddivisa in scene – inizia con la selezione 'democratica', su votazione, di una seconda sposa per il re, persuaso dal cancelliere Haman a ripudiare la sua prima moglie, «Die Königin», poiché ritenuta incapace di dare al popolo assiro un erede[297]. Le classiche dinamiche della commedia sui battibecchi matrimoniali sembrano portare subito i personaggi ad alludere, tuttavia, a un'altra causa per la mancata procreazione, ovvero la presunta incapacità del re e il suo sembrare privo di alcun interesse per le donne:

> KÖNIGIN [...] Ich war eine babylonische Prinzessin. Assyrien brauchte die Einheirat. Schön. Ich bin in ihr bezauberndes Land gekommen und habe mich an ihr schlechtes Essen gewöhnt. Nur an eins habe ich mich nicht gewöhnt. An einen Mann, der sich nachts mit musischen Dingen beschäftigt.
> HAMAN Mit was für Dingen?
> KÖNIGIN Er schreibt Gedichte und liest Homer. *Hamann und Hegai sehen sich bedeutungsvoll an* manchmal frage ich mich, weshalb er sich nicht mit Heraklit verheiratet hat.

[296] W. Hasenclever, *Konflikt in Assyrien*, cit., p. 370.
[297] Ivi, I, p. 382.

HAMAN Die Dame kenne ich nicht.

HEGAI Das ist keine Dame. Das ist ein Philosoph.

KÖNIGIN Dieser Philosoph hat das schöne Wort geprägt: »alles fließt«. In meiner Ehe stand alles still. Leider. Was beweist, daß auch Philosophen sich irren können.

HAMAN Wenn Sie erlauben, wollen wir von der Wissenschaft auf ihr Privatleben zurückkommen, der König hat den Wunsch geäußert…

KÖNIGIN Der König? Sie haben den Wunsch geäußert.[298]

La scarsa importanza attribuita ai filosofi da parte del cancelliere Haman costituisce il livello di comicità più leggera che viene preservato accanto alla componente satirica, che mira ad attaccare politica e istituzioni. Inoltre, vi sono anche accenni a una comicità più popolare, dati dalla rappresentazione di alcuni tipi come il capo della polizia, «Präfekt» o il servitore, «Lakai».

Calando la trama del *Libro di Ester* nella sua contemporaneità, l'autore crea una giustapposizione tra una vicenda antica di grande sacralità per il popolo ebraico e il comportamento fin troppo 'moderno' dei personaggi. Egli illustra un impero biblico con usanze moderne, dotato di un vero apparato politico e amministrativo. È proprio la derisione della burocrazia, infatti, a trovare spazio molto facilmente nella commedia: sia nella messa in ridicolo di ridondanti procedure sia nella rappresentazione delle gerarchie. Tale comicità si indirizza, dunque, su tipi come i servitori o i funzionari sottoposti all'autorità. Il «Lakai», ad esempio, rappresenta il servitore lento di comprendonio che crea ilarità a causa dei suoi continui fraintendimenti:

KÖNIG Haben Sie verstanden, was Sie machen sollen?

LAKAI Zum Befehl, Majestät. Ich soll den Chef des Gesundbrunnenwesens holen und dem Herrn Mardochai eine Decke bringen.

KÖNIG Dummkopf. Den Arzt aus dem Bett und den Juden aus dem Gefängnis.

LAKAI Wen soll ich zuerst bringen?[299]

[298] Ivi, I, p. 376. Trad.: REGINA [...] Ero una principessa babilonese. L'Assiria aveva bisogno di imparentarsi. E fin qui tutto bene. Sono giunta nella vostra incantevole terra e mi sono abituata al vostro cibo cattivo. Solo a una cosa non mi sono abituata: a un uomo che la notte si tiene occupato con roba da muse. HAMAN Con che genere di cose? REGINA Scrive poesie e legge Omero. *Haman ed Hegai si scambiano uno sguardo d'intesa* A volte mi chiedo come mai non si sia sposato con Eraclito. HAMAN Questa donna non la conosco. HEGAI Non è una donna. È un filosofo. REGINA Questo filosofo ha coniato una bella espressione: "Tutto scorre". Invece, nel mio matrimonio era tutto fermo, purtroppo. Il che prova che anche i filosofi possono sbagliarsi. HAMAN Se permettete vorrei passare dalla filosofia alla vostra vita privata. Il re ha espresso il desiderio di… REGINA Il re? Siete voi che avete espresso il desiderio.

[299] Ivi, III, p. 438. Trad.: RE Avete capito cosa dovete fare? SERVITORE Agli ordini, maestà. Devo andare a prendere il Ministro della fonte di salute e portare una coperta al Signor Mardocheo. / RE Idiota. Devi tirare fuori il medico dal letto e l'ebreo dalla prigione. SERVITORE Chi devo portare per primo?

Il prefetto, invece, è un personaggio dedito all'esecuzione impassibile degli ordini ma con una mancanza totale di spirito critico:

HAMAN *wütend zum Präfekten* Sie sind das größte Rindvieh von ganz Assyrien.
PRÄFEKT Wer ich?
HAMAN Ja, Sie!
PRÄFEKT Ich bin kein Rindvieh. Ich bin Beamter. Exzellenz, das ist Beamtenbeleidigung.
HAMAN Sie Hornochse!
PRÄFEKT *gekränkt* Ich habe nur meine Pflicht getan.
HAMAN Wie, Sie wagen noch sich zu verteidigen? Wissen Sie was Sie angerichtet haben?
PRÄFEKT Zum Teufel was hätte ich denn machen sollen? Befehl ist Befehl.
HAMAN Sie sind ein Unteroffizier, aber kein Staatsmann.
HEGAI Wenn Ihnen jemand befiehlt: springen Sie zum Fenster hinaus springen sie dann?[300]

Oltre a illustrare i paradossi dell'esecuzione degli ordini in uno stato totalitario, l'autore si serve dell'espediente della *Modernisierung*, ovvero del riadattamento di un contesto antico ai tempi moderni. Nello specifico, ciò si ritrova in alcuni ruoli istituzionali come quello di Hegai, medico di corte, chiamato anche con il nome di una carica risalente alla Germania prussiana: «Minister für Volkswohlfahrt»[301]; oppure si evidenzia in personaggi come il capo della polizia: «der Präfekt». Una fondamentale forma di modernizzazione, inoltre, è quella del personaggio Haman, 'Cancelliere di Stato', il quale agisce proprio come un calcolatore[302]. Il comportamento autoritario e vendicativo di Haman mostra con efficace verosimiglianza il contesto di nascita di una dittatura. Questo spietato ministro del re sfrutterà il consenso del popolo per affermare il proprio potere, proprio come era accaduto nello stato totalitario tedesco[303].

Simile per caratterizzazione al suo corrispettivo biblico, Haman mira a destituire Artaxerxes (Artaserse) e progetta lo sterminio del popolo ebraico attraverso il raggiramento del re, il quale, pur essendo colto e di sani princìpi, finisce per lasciarsi abbindolare e acconsente – quasi inconsapevolmente – all'insensato

[300] Ivi, III, p. 448. Trad.: HAMAN *adirato al prefetto* Siete il più grande caprone di tutta l'Assiria. / PREFETTO Chi, io? HAMAN Sì, voi! PREFETTO Non sono un caprone. Sono un funzionario. Eccellenza, questa è offesa a pubblico funzionario. / HAMAN Voi stupido! PREFETTO *piccato* Ho soltanto svolto il mio dovere. HAMAN Come osate provare ancora a difendervi? Lo sapete che cosa avete fatto? PREFETTO Ma che diavolo avrei dovuto fare? Gli ordini sono ordini. HAMAN Siete un sottoufficiale e non un uomo di Stato. HEGAI Ma se qualcuno ve lo ordina voi vi mettete a saltare da una finestra?

[301] Trad.: Ministro del benessere popolare. Questo ministero fu sospeso nel 1932, a causa della crisi economica.

[302] C. Jacobi, *Der kleine Sieg über den Antisemitismus: Darstellung und Deutung der nationalsozialistischen Judenverfolgung im deutschsprachigen Zeitstück des Exils 1933-1945*, cit., p. 171.

[303] A. Hoelzel, *Walter Hasenclever's Political Satire*, cit., pp. 30-40. <https://www.jstor.org/stable/30154641> (10/2022).

sterminio di un popolo che, per di più, è quello di sua moglie. Nel *Libro di Ester*, le dinamiche di costituzione del potere sono molto simili a quelle che ritroviamo nella pièce. L'assoluta fedeltà del suddito al sovrano sortisce qui le peggiori conseguenze, proprio perché il consenso viene costruito sul principio della vendetta e dell'astio verso lo straniero di provenienza ebraica, che, nella commedia, è rappresentato da Ester e dal capo degli ebrei Mordechai. Nel testo biblico, infatti, vi era la contrapposizione tra due discendenze, quella del popolo Amelek, da cui proviene Aman e quella del popolo beniamita, da cui discende Mardocheo[304]:

> Dopo questi fatti, il re Assuero rese grande Aman, figlio di Ammedàta, l'Agaghita, lo innalzò e pose il suo seggio al di sopra di tutti i prìncipi che erano con lui. Tutti i ministri del re, che stavano alla porta del re, si inginocchiavano e si prostravano davanti ad Aman, perché così aveva ordinato il re a suo riguardo. Ma Mardocheo non s'inginocchiava né si prostrava. I ministri del re, che stavano alla porta del re, dissero a Mardocheo: «Perché trasgredisci l'ordine del re?». Ma, sebbene glielo dicessero tutti i giorni, egli non dava loro ascolto. Allora quelli riferirono il fatto ad Aman, per vedere se Mardocheo avrebbe insistito nel suo atteggiamento; aveva detto loro, infatti, che era un Giudeo. Aman vide che Mardocheo non s'inginocchiava né si prostrava davanti a lui e fu pieno d'ira; ma gli sembrò poca cosa mettere le mani addosso a Mardocheo soltanto, poiché gli avevano detto a quale popolo Mardocheo apparteneva. Egli si propose di distruggere tutti i Giudei che si trovavano nel regno d'Assuero, cioè il popolo di Mardocheo.[305]

Anche nella pièce di Hasenclever gli ebrei si ritrovano ad essere condannati per essersi rifiutati di venerare i simboli di adorazione introdotti arbitrariamente da Haman, cosa che per loro avrebbe comportato l'idolatria. Così l'autore mostra come siano dei piccoli pretesti a far sì che un individuo ne scavalchi altri e come ciò si riverberi sul corso della giustizia. Proprio il concetto di crimine, infatti, si ribalta nel momento in cui dei provvedimenti assurdi assumono lo status di legge: «KÖNIG Man weiß nie, was für Gesetze kommen. Plötzlich ist man ein Verbrecher und ahnt es nicht einmal» afferma, infatti, il re nel vedere introdotte le leggi contro gli ebrei[306].

La questione della persecuzione razziale viene affrontata attraverso l'utilizzo ripetuto di termini che corrispondono allo scimmiottamento di parole usate nella politica antiebraica, come il concetto del 'miscuglio': «Meine ganze Nachkommenschaft ist rassenmäßig infiziert. Nehmen Sie beispielsweise meinen Sohn Xerxes. Dieses Kind ist ein Mischling erstes Grades [...]»[307]. Sebbene il re reagisca con ingenua superficialità alle nuove leggi razziali e nemmeno si opponga

[304] Risalente all'ultimogenito di Giuseppe, Beniamino, avo del primo re d'Israele, Saul.

[305] *Libro di Ester*, 3, 1-6, <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/at/Est/3/> (10/2022).

[306] W. Hasenclever, *Konflikt in Assyrien*, cit., III, p. 444. Trad.: Non si sa mai quali leggi arrivano. All'improvviso uno si ritrova criminale senza nemmeno saperlo.

[307] Ivi, III, p. 446. Trad.: Tutta la mia progenie è infetta a livello razziale. Prendete ad esempio mio figlio Serse. Questo bambino è un meticcio di primo grado.

più di tanto a esse, cerca comunque di mitigare la situazione, scherzando sulla questione o invitando i suoi sottoposti alla tolleranza: «KÖNIG Dann muss man auch Wanzen und Läuse ertragen. HEGAI Und sämtliche Schmarotzer, die uns Krankheiten bringen. Dann könnten sich die Ärzte begraben lassen»[308]. Il medico Hegai, però, non accoglie tale suggerimento e nel mettere sullo stesso piano la stirpe di David con i parassiti, «Schmarotzer», fa riecheggiare uno stigma antiebraico che ebbe una grande diffusione al tempo di Hasenclever[309]. Mardochai, invece, parla di razza in modo sarcastico e deride un concetto come la contaminazione, impiegando la metafora della macchia e servendosi delle parole del profeta Isaia: «Ich möchte ihre Hand nicht beflecken. Auch ich erhebe zum letzten Mal meine Stimme mit dem Wort des Propheten: „Weh denen, die Böses gut und Gutes böse heißen, die aus Finsternis Licht und aus Licht Finsternis machen"»[310].

Per quanto riguarda la prospettiva dei personaggi ebraici, *Konflikt in Assyrien* ridimensiona la solennità dell'eroina Ester, la quale rifiuta persino di appartenere al popolo ebraico per non incorrere in problemi coniugali: «Ich bin keine Jüdin, ich bin die Königin von Assyrien. Ich habe den Glauben meiner Väter verlassen und die Religion meines Mannes angenommen. Ich gehöre nicht mehr zu euch»[311]. Tuttavia, Esther è caratterizzata dalla stessa risolutezza che assume nella vicenda biblica e il suo pensiero resta sicuramente più diplomatico, rispetto a quello di Mardochai, soprattutto nel discorso sulla razza. Interessante è il modo in cui sottolinea che sono persone quelle che rischiano un massacro, non semplicemente ebrei: «ESTHER In deinem Reiche sollen sechzigtausend Menschen getötet werden. KÖNIG Ach so du meinst die sechzigtausend Juden. ESTHER Ich meine die sechzigtausend Menschen»[312].

[308] Ivi, III, p. 445. Trad.: RE Poi bisogna sopportare anche cimici e pidocchi. HEGAI E simili parassiti che portano malattie. A quel punto si possono pure seppellire i medici.

[309] Quella di considerare gli ebrei come «Ausbeuter», approfittatori, o parassiti, «Schmarotzer».

[310] W. Hasenclever, *Konflikt in Assyrien*, cit., II, p. 397. La traduzione del passo biblico è tratta da *Isaia* 13, 11, Bibbia EDU, <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/at/Is/13/?sel=55,5 > (10/2022). «Non voglio macchiare la vostra mano. Anch'io sollevo per l'ultima volta la mia voce con le parole del profeta: "Guai a coloro che chiamano bene il male e male il bene, che cambiano le tenebre in luce e la luce in tenebre. Io punirò nel mondo la malvagità e negli empi la loro iniquità. Farò cessare la superbia dei protervi e umilierò l'orgoglio dei tiranni».

[311] Ivi, II, p. 411. Trad.: ESTHER Io non sono ebrea, sono la regina dell'Assiria. Non appartengo a voi.

[312] Ivi, II, p. 425. Trad.: ESTHER Nel tuo regno devono essere uccise sessantamila persone. RE Ah tu intendi i sessantamila ebrei. ESTER Io intendo le sessantamila persone.

Fig. 6 – Albert Henry Payne, *Esther and Mordechai*, 1845, Gemälde Alte Meister (Dresden). Dominio pubblico, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gem%C3%A4ldegalerie_Alte_Meister_(Dresden)_Galeriewerk_Payne_005.jpg?uselang=de> (10/2022).

Mardochai, invece, cerca di preservare, anche a costo di generare un conflitto, i costumi del suo popolo e viene raffigurato come un personaggio testardo e orgoglioso. Al fine di sottomettere gli ebrei, Haman pretende infatti da loro un sacrificio che mira proprio al mantenimento del consenso, ma che per il popolo ebraico comporta una grave colpa: l'idolatria. La creazione di simboli di adorazione a partire dalla cultura dell'impero persiano richiama inevitabilmente la costruzione della figura sacrale del dittatore e della razza 'pura', proprio come accade nella simbologia adottata durante il nazionalsocialismo.

Per salvaguardare il sacro precetto di non adorare altri dei, Mardochai resta fermo nelle sue convinzioni ed è l'unico personaggio che non scende a compromessi, cosa che spinge Haman a ratificare la decisione dello sterminio. Il non volersi piegare, infatti, caratterizza questa raffigurazione del capo ebraico e attraverso di essa si osserva il modo in cui Hasenclever scherza bonariamente anche sul suo popolo, un atteggiamento di distacco che si riflette nella rappresentazione di alcuni stereotipi ebraici, come la parsimonia. Nella scena che segue, i tragici annunci che introducono la punizione degli ebrei vengono anticipati da una chiacchierata quasi informale tra i due nemici, durante la quale Mardochai dà consigli a Haman su come risparmiare in vacanza:

HAMAN Meine Frau ist heute von einer Erholungsreise zurückgekommen. Sie war mit den Hammurabis am Euphrat.

MARDOCHAI Wenn es nicht indiskret ist: was hat sie bezahlt?

HAMAN 15 Drachmen volle Pension, alles inklusive.

Mardochai schüttelt den Kopf

HAMAN Finden Sie das zu teuer?

MARDOCHAI Herr Kanzler, ich kenne einen Badeort am Tigris, wo man für 10 Drachmen dasselbe bekommt. Die Leute haben einen korinthischen Koch.[313]

Su un piano più profondo, anche la tematica dell'assimilazione e del rapporto tra gli ebrei e gli altri popoli viene affrontata in questa pièce, come dimostrano alcune allusioni alla vita in disparte del popolo ebraico:

HAMAN Sie sprechen von einem höchsten Wesen. Auch wir verehren das höchste Wesen. Für uns ist es die Verkörperung der Nation. Diese Überzeugung mag Ihnen fremdartig erscheinen. Sie gehören zu einer anderen Rasse.

MARDOCHAI Stammen Sie nicht selber aus einer anderen Rasse, Herr Kanzler?

HAMAN Ich unterwerfe mich den Gesetzen dieses Landes.

MARDOCHAI Wir haben uns stets loyal verhalten. Wir waren immer gute Nationalisten. Wir haben für Sie gekämpft. Wir sind für Sie gefallen.

HAMAN Und trotzdem verachten Sie uns. Sie essen unsere Speisen nicht. Sie feiern unsere Feste nicht. Sie heiraten unsere Frauen nicht. Weshalb nicht? Weil sie sich für das ausgewählte Volk halten. Glauben Sie, wir sind Menschen zweiten Ranges? Glauben Sie, es paßt uns, daß unsere Gäste hochmütig auf uns herabsehen? Sie verlangen Toleranz und sie sind selbst am intolerantesten [...].[314]

In questa commedia, inoltre, vi è anche il filone della relazione tra Ester e il re, che sembra corrispondere a un legame sincero, nonostante nasca tramite la selezione tra tante di una futura sposa. Eppure, tale rapporto viene poi ridimensionato e ridotto a questioni concrete. Nella pièce, infatti, Esther non salva il suo popolo per nobili intenzioni, ma semplicemente per tutelare i rapporti con un buon marito:

ESTHER Was geht mich euer Konflikt an! Ich hasse die Politik. Es gibt nichts Erbärmlicheres, als sich zu entwürdigen. Nein, diese Komödie spiele ich nicht.

313 Ivi, I, p. 391. Trad.: HAMAN [...] Mia moglie è tornata proprio oggi da un viaggio di piacere. È stata all'Eufrate con gli Hammurabi. MARDOCHAI Se non sono indiscreto, quanto ha pagato? HAMAN 15 dracme pensione completa, tutto compreso. *Mardocheo scuote la testa* HAMAN Lo trovate troppo caro? MARDOCHAI Io conosco una località balneare sul Tigri, dove la stessa cosa costa 10 dracme. E lì hanno anche un cuoco di Corinto.

314 Ivi, I, p. 392. Trad.: HAMAN Parlate di un'entità suprema. Anche noi veneriamo un essere supremo e per noi è la personificazione della Nazione. Questa convinzione vi fa apparire come un estraneo appartenente a un'altra razza. MARDOCHAI Non provenite da un'altra razza anche voi, Signor Cancelliere? HAMAN Io sottostò alle leggi del Paese. MARDOCHAI Ci siamo sempre comportati lealmente. Siamo sempre stati bravi nazionalisti. Abbiamo combattuto per voi e per voi siamo caduti. HAMAN E ciò nonostante, ci mancate di rispetto. Non mangiate il nostro cibo. Non celebrate le nostre feste. Non sposate le nostre donne. E perché? Perché vi reputate il popolo eletto. Ci ritenete forse persone di secondo rango? Credete che a noi vada bene che i nostri ospiti ci guardino con superbia dall'alto in basso? Pretendete la tolleranza e siete i primi a essere intolleranti.

MARDOCHAI Auch nicht, wenn Du tausenden von Menschen das Leben damit rettest?

ESTHER Mardochai, du hast nie geliebt. Sonst wüsstest du, daß es unmöglich ist. Du verlangst, ich soll meine Ehe zerstören. Ich will mich nicht verunstalten vor dem einzigen Mann, den ich liebe. Eher sterbe ich.[315]

Lo stesso vale per il re 'filosofo' Artaserse, il quale decide solo alla fine di frenare lo sterminio degli ebrei, semplicemente per non perdere le attenzioni della moglie: «Ich muß Dir etwas gestehen. Aber sag es nicht weiter. Ich habe nie gewußt, daß Rassenschande so schön sein kann! *Er wirft ihr ein Kußhand zu und geht ab*»[316].

Ciò che viene mantenuto e che da sempre costituisce la fortuna della ripresa di questa vicenda nella letteratura europea, soprattutto nel teatro, è proprio l'intersezione tra ragione di Stato e dinamiche private. Alla fine del terzo atto, il re dice infatti a Ester: «Der Konflikt in Assyrien ist beendet. *Er legt seinen Arm um sie* Jetzt beginnt unser Privatkonflikt»[317]. L'opera di convincimento che Esther fa verso il suo re avviene sfruttando i meccanismi della seduzione, per quanto sia meno nobile la sua motivazione, salva comunque il suo popolo.

Oltre a richiami alla materia biblica, la commedia è disseminata di collegamenti intertestuali alla letteratura, il cui anacronismo costituisce spesso anche momento di comicità. Una comicità che è rafforzata da indicazioni di scena estremamente dettagliate e che definiscono l'irriverenza di diverse situazioni, come la virile raffigurazione del re Artaserse durante la sua presentazione: «er wirkt durchaus sehr männlich»[318]; o il carattere indispettito della regina ripudiata: «etwas schnippische Dame gegen zwanzig, die kein Blatt vor den Mund nimmt»[319]. È evidente che Hasenclever aveva ben chiara in mente la resa scenica dell'opera, del resto come lui stesso aveva affermato in un articolo pubblicato sul «Lepiziger Tageblatt», *Als Schauspieler in Holland* (1924), il palcoscenico e gli attori erano la vera scuola dei drammaturghi[320]. Anche Esther si trova in qual-

[315] Ivi, II, p. 414. Trad.: ESTHER Ma che m'importa del vostro conflitto! Io odio la politica. Non c'è nulla di più miserabile che degradarsi. No, io questa commedia non la recito. MARDOCHAI Nemmeno se così salvassi la vita a migliaia di persone? ESTHER Mardocheo, tu non hai mai amato. Altrimenti sapresti che è impossibile. Tu pretendi che io distrugga il mio matrimonio. Non voglio sfigurare davanti all'unico uomo che amo. Piuttosto muoio.

[316] Ivi, II, p. 433. Trad.: RE Devo confessarti una cosa ma non dire altro. Non avrei mai immaginato che lo scempio della razza potesse essere così bello! *Le accenna un baciamano e se ne va*.

[317] La rappresentazione del conflitto pubblico e privato segnò anche la fortuna delle rappresentazioni di Ester in contesti come quello del teatro francese, che vide all'opera pilastri del teatro del Seicento francese come Jean Racine. Cfr. M. Miotti, *Il personaggio di Ester nella drammaturgia francese*, Schena, Fasano 2009.

[318] W. Hasenclever, *Konflikt in Assyrien*, cit., I, p. 380. Trad.: *Appare molto virile*.

[319] Ivi, p. 375. Trad.: Una donna molto bella, un tantino impertinente, di circa vent'anni e senza peli sulla lingua.

[320] W. Hasenclever, *Als Schauspieler in Holland*, in Id., *Kleine Schriften*, cit., pp. 301-306, p. 301.

che modo a 'entrare in scena', nonostante concepisca il suggerimento di Mardochai di architettare la salvezza degli ebrei come una commedia che non vorrebbe recitare. E invece la interpreterà, soprattutto ricorrendo allo stratagemma del travestimento, di grande rilevanza nel testo biblico. Il banchetto di Ester, dato proprio per sventare il complotto che doveva portare ad annientare gli ebrei, sancisce, infatti, il pretesto per la nascita della festa ebraica del *Purim*, in cui la sorte favorevole è la vera protagonista[321]. Il *Purim* viene menzionato per ricordare alcune usanze e per richiamare ai tradizionali travestimenti, che caratterizzano questa ricorrenza ebraica. Nel racconto biblico Ester indossa, infatti, un sacco per rendersi poco appetibile agli occhi di Artaserse, espediente che dovrebbe corrispondere alla vestizione a lutto[322]. La ricorrenza del *Purim*, già cantata da Else Lasker Schüler nei suoi versi del 1917, «Esther ist schlank wie die Feldpalme, / Nach ihren Lippen duften die Weizenhalme / Und die Feiertage, die in Juda fallen»[323], viene citata anche da Hasenclever nelle battute finali in cui il re compie il grande passo di avvicinamento agli ebrei:

> KÖNIG Was heißt »Los« auf Hebräisch?
> ESTHER Pur. Plural. Purim
> KÖNIG Purim? Ein hübscher Name. Wir erheben das Purimfest zum Nationalfeiertag. *Er macht eine grüßende Bewegung mit der Hand*.[324]

Quella pretesa di ritualità sacra che serviva a Haman per guadagnare l'approvazione della massa sembra richiamare i simboli su cui la dittatura del nazionalsocialismo aveva costruito il consenso. Hasenclever mette in scena anche i comportamenti della massa, che subito segue il folle piano di persecuzione caldeggiato da Haman, a cominciare dal prefetto, che gli mette a disposizione degli agitatori: «HAMAN Haben sie Provokateure zur Verfügung? PRÄFEKT: Gegen wen? HAMAN Ich brauche einen spontanen Ausbruch der Volkswut. Wenn die Menge verlangt, dass die Juden totgeschlagen werden… Sie verstehen was ich meine?»[325].

La pièce *Konflikt in Assyrien*, che si colloca tra la sfera privata e quella pubblica, anticipa così, con una certa lucidità, le derive dello sterminio e la soluzione finale adottata dai nazisti, riproducendo alcune dinamiche verosimili come

[321] Significato della parola stessa *Purim*.

[322] Ivi, II, p. 425.

[323] E. Lasker-Schüler, *Esther*, in Ead., *Gedichte*, Bd. 1, hrsg. von N. Oellers, Jüdischer Verlag, Frankfurt am Main 1996, p. 159. Trad. *Ballate ebraiche e altre poesie*, introduzione, traduzione e note di M. Del Serra, Giuntina, Firenze 1995, p. 179. Trad.: Esther è snella come una palma / gli steli di frumento hanno l'odore delle sue labbra / e i giorni di festa che ricorrono.

[324] W. Hasenclever, *Konflikt in Assyrien*, cit., III, p. 459. Trad.: RE Come si dice "sorte" in ebraico? ESTHER Pur. Plurale: *Purim*. RE *Purim*? Un bel nome. Eleviamo il *Purim* a festa nazionale. *Fa un gesto di saluto con la mano*.

[325] Ivi, II, p. 398. Trad.: HAMAN Avete degli agitatori a disposizione? PREFETTO Contro chi? HAMAN Ho bisogno di uno scoppio spontaneo di rabbia popolare. Se la folla chiederà che gli ebrei siano massacrati… Capite che intendo?

l'eliminazione degli oppositori e dei nemici o la violenza degli interrogatori[326]. Addirittura, nella variante che ci è pervenuta dell'atto terzo, si accenna anche all'internamento degli ebrei: «KÖNIG Wo haben Sie denn die Juden untergebracht? HAMAN Wir haben sie in Lager konzentriert»[327].

Questa brillante satira politica, la cui idea originale fu concepita in Italia e che fu poi composta durante una fuga difficilissima, è costruita con una grande coerenza drammatica. I dialoghi mostrano l'efficacia con cui l'autore continuò a seguire la convinzione, maturata nella fase successiva all'espressionismo, di partire dalla scrittura comica per raccontare la realtà. L'evoluzione che qui compie Hasenclever consiste anche nella sintesi che egli attua tra modernità e tradizione, attraverso la messa in scena dei meccanismi di comportamento della discriminazione e delle loro più spietate conseguenze, che solo nell'opera, purtroppo, ebbero una risoluzione positiva.

[326] Cfr. B. Sommers-Kretschmer, *Mit einer Komödie gegen die NS-Diktatur. Walter Hasenclever: Konflikt in Assyrien*, cit., p. 85.

[327] W. Hasenclever, *Konflikt in Assyrien, Variante zum zweiten Akt*, ivi, pp. 460-483, p. 461. In questa variante il re si chiama Ahasverus, dunque si adotta la scelta di ebraicizzare maggiormente i personaggi.

CAPITOLO III

Opere del post-esilio

«Ich glaube, dass ich etwas
Besonderes zu sagen habe»[1]
(Georg Strauss)

Questa sezione è dedicata a opere che abbracciano il periodo successivo all'emigrazione vera e propria: la cosiddetta fase del *Nachexil*. Il post-esilio comporta una rielaborazione del passato vissuto dagli autori e dalle autrici dell'emigrazione, ma anche la contemplazione della possibilità del ritorno[2]. La riflessione da parte degli esuli sul proprio passato non consente soltanto di osservare il tempo vissuto con una maggiore oggettività, ma comporta anche un processo di rielaborazione che, nel nostro caso, costituisce un fondamentale contributo per conservare la memoria storica del periodo dell'emigrazione dalla Germania e degli intellettuali che ne furono protagonisti. In questi scritti è possibile osservare come spesso siano gli autori stessi a stabilire la relazione tra tempo passato e tempo presente: una dicotomia che Monika Mann, per esempio, istituisce già nel titolo della sua autobiografia, *Vergangenes und Gegenwärtiges* (§3.2.1), e che nei racconti di Max Krell (§3.1.1) emerge attraverso le continue contrapposizioni fra il 'prima' e il 'dopo'. Come ha illustrato lo scrittore Georges Arthur

[1] G. Strauss, Brief an K. Pinthus vom 10, April 1946, in DLA. Trad.: Credo di aver qualcosa di particolare da dire.

[2] Per quanto riguarda il concetto del post-esilio, si veda l'approfondimento in B. Bannasch, K. Sarkowsky, *Nachexil und Post-Exile. Eine Einleitung*, in Eadd. (Hrsgg.), *Nachexil/Post-Exile*, De Gruyter, Berlin 2020, pp. 1-14.

Federica Rocchi, University of Florence, Italy, federica.rocchi@unifi.it, 0000-0003-2570-1455
Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Federica Rocchi, *«Auf Wiedersehen in Florenz!». Voci di ebrei tedeschi dall'Italia*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0026-4, DOI 10.36253/979-12-215-0026-4

Goldschmidt, l'esilio taglia 'in due' chi lo esperisce e ne sancisce la doppia natura, propria di chi vive un prima e un dopo, un luogo e un altro[3].

Il post-esilio ci pone anche di fronte alla problematica di quali siano le voci che possano rappresentare la *Exilliteratur* di lingua tedesca in Italia, dal momento che molti degli autori qui trattati sono morti proprio prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale. Nel secondo capitolo si è osservato come Karl Wolfskehl riesca a crearsi una nuova identità letteraria e a tematizzare il processo di emigrazione, sia legandolo concettualmente alle vicende del popolo ebraico sia trovando nell'esilio l'espressione del proprio cosmopolitismo (§2.3). Nei testi che seguono, si prendono in considerazione autori e autrici che hanno fronteggiato il dislocamento e si vedrà come le loro opere svelino le dinamiche proprie dell'emigrazione, legate anche alla quotidianità e alla percezione del luogo di approdo.

Nota per essere una rappresentante di spicco della letteratura tedesca dell'esilio e del ritorno, la poetessa Hilde Domin (1909-2006) – anche lei esule a Firenze in giovane età (§1.1.1) e successivamente emigrata in America Latina – ha contribuito a dare forma a una poetica della migrazione che si fonda proprio sull'estetica del dislocamento e sulla ricerca di nuovi punti di riferimento che esso comporta[4]:

> Man muß weggehen können
> und doch sein wie ein Baum:
> als bliebe die Wurzel im Boden,
> als zöge die Landschaft und wir ständen fest.
> Man muß den Atem anhalten,
> bis der Wind nachläßt
> und die fremde Luft um uns zu kreisen beginnt,
> bis das Spiel von Licht und Schatten,
> von Grün und Blau,
> die alten Muster zeigt
> und wir zuhause sind,
> wo es auch sei,
> und niedersitzen können und uns anlehnen,
> als sei es an das Grab
> unserer Mutter.[5]

[3] G.A. Goldschmidt, *Vom Nachexil*, Wallstein Verlag, Göttingen, p. 1.

[4] Hilde Domin emigrò a Santo Domingo con il marito Erwin Walter Palm nel 1939.

[5] H. Domin, *Ziehende Landschaft*, in Ead., *Gesammelte Gedichte*, Fischer, Berlin 2004, p. 13. Trad.: Bisogna saper andare via / ed essere come un albero: / come se le radici restassero nel terreno, / come se si muovesse il paesaggio e noi stessimo fermi. / Bisogna trattenere il respiro, / finché il vento non si attenui / finché l'aria straniera non arrivi attorno a noi, / finché il gioco di luci e ombre / di verde e blu, / non ci mostri l'antica via da seguire / finché non saremo a casa, / ovunque essa sia, / così da poterci sedere e appoggiarci, / come se ci appoggiassimo alla tomba / di nostra madre.

Questi versi della poesia *Ziehende Landschaft* mettono bene in luce una poetica che reinterpreta lo spostamento ma che è anche propositiva e spinge a restare saldi e a ricercare le proprie radici durante l'emigrazione. La rielaborazione del passato comporta per l'esule la presa di coscienza della difficoltà di restare saldi e dello sforzo compiuto per preservare la memoria di vicende personali e storiche. In questo senso, la scrittura riesce sia ad ampliare l'indagine storica sulla diaspora, sia a far sì che le testimonianze assumano una dimensione letteraria. La necessità di trovare dei custodi del proprio vissuto fu avvertita da diversi scrittori dell'esilio italiano, i quali erano consapevoli della precarietà delle loro condizioni di vita. In tali custodi si possono ritrovare anche le figure degli editori e dei critici letterari che sono riusciti ad attraversare più di un'epoca e a sopravvivere nonostante la persecuzione antiebraica. Del resto, se così non fosse, non si avrebbero memorie come le vastissime *Erinnerungen* di Kurt Wolff, un editore che conobbe più di una generazione di autori e che emigrò in diversi luoghi[6].

Unitamente all'esigenza di tramandare i ricordi dell'esilio, le opere trattate in questa sezione costituiscono anche dei bilanci personali, come nel caso di Monika Mann, e ci restituiscono preziose testimonianze pur essendo filtrate dallo sguardo soggettivo di chi scrive. Un ruolo predominante è ricoperto in questo caso dal genere autobiografico, ma il ricordo legato all'esperienza dell'esilio può tuttavia anche emanciparsi dalla biografia dell'autore[7], come avviene per Max Krell in *Das alles gab es einmal*. Apre questa sezione proprio lui, infatti, ovvero un autore che più di tutti ha fissato i ricordi di un'epoca, in cui sono anche le persone e i luoghi ad assumere un ruolo centrale, Firenze in particolar modo[8].

La rielaborazione dell'esperienza di emigrazione in alcune opere dell'ambiente che si era venuto a creare a Firenze, comporta una risoluzione che – tutto sommato – appare positiva, proprio perché si tratta di autori e autrici che sono riusciti a entrare in sintonia con il loro luogo di approdo. Essi hanno trovato nel luogo che li ha ospitati un vero e proprio senso di *Wahlheimat* (patria d'adozione) sia durante che dopo l'esilio, come evidenziano le vicende e le opere di Monika Mann (§3.2.1) e di Otti Binswanger-Lilienthal (§3.3.1). Quel luogo d'accoglienza, che era l'ambiente italiano, Georg Strauss lo aveva definito prima del 1938 come «Arkadien», un'espressione che ricorda anche una defini-

[6] K. Wolff, *Autoren Bücher Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers*, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin 2004. Anche Kurt Pinthus, ad esempio, così come Wolff, aveva attraversato fasi storiche e correnti, dall'espressionismo alla produzione in esilio degli scrittori ebrei tedeschi, ed è per questo che Georg Strauss, con cui era particolarmente legato, gli scrisse: «Sie sind nun der Letzte, der von den Repräsentanten einer grossen Epoche übrig geblieben ist» (Trad.: Lei è l'ultimo rimasto dei rappresentanti di una grande epoca). G. Strauss, Brief an K. Pinthus vom 10. April, 1946, in DLA.

[7] G. Butzer, *Erinnerung des Exils*, in B. Bannasch, G. Rochus (Hrsgg.), *Handbuch derdeutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, De Gruyter, Berlin 2013, pp. 151-170.

[8] Infatti, si potrebbe tradurre il titolo di quest'opera come «C'era una volta tutto questo».

zione del 1900 dello storico svizzero Bernd Roeck[9]. Va detto, però, che a questa percezione idilliaca fanno da contrappeso le difficoltà dovute al dislocamento e alla persecuzione razziale che ne fu la causa, e che emergono in opere come *Der Albatros* (§3.3.1), della stessa Binswanger-Lilienthal, o ancor più nelle poesie di Georg Strauss, motivo per cui nella presentazione del suo ciclo poetico *Höllisches Jahrzehnt* (§3.4.1) si è scelto di associare la memoria dell'esilio al dolore.

Queste opere, in sostanza, costituiscono forme di documentazione che si sono già rivelate importanti per ricostruire determinati contesti di esilio, anche in una prospettiva storica[10]. Ciò vale per gli scritti in prosa (Krell, Binswanger-Lilienthal, Mann) ma anche per quelli in poesia (Strauss). Attraverso l'analisi di queste testimonianze, si cercherà, nelle pagine che seguono, di dimostrarne anche il valore letterario.

3.1 Il testimone oculare: Max Krell

La cerchia degli autori emigrati a Firenze si arricchì nel 1933 di un altro intellettuale fortemente legato all'Espressionismo e che era stato attivo soprattutto a Berlino e a Monaco: Max Krell. Quando arrivò a Firenze, Krell conosceva già Alice Berend, Walter Hasenclever, Lucy von Jacobi, Alfred Neumann e Kurt Wolff, tutti intellettuali che emigrarono nella città toscana. Nato nel 1887 a Wermsdorf, una cittadina della Sassonia, lo scrittore – il cui vero nome era Georg Even – aveva studiato germanistica e filosofia in varie università, tra cui Lipsia e Monaco. Le sue prime pubblicazioni spiccano, non a caso, per lo stile accademico, come lo studio *Jean Pauls politisches Vermächtnis* (1913). Pur non essendoci molte notizie biografiche su di lui, è noto che egli adottò sin da subito lo pseudonimo di Max Krell[11]. Una volta terminati gli studi, si dedicò presto al teatro, ottenendo l'incarico di *Dramaturg* presso il teatro di Weimar. È lui stesso a parlarne nelle sue memorie, *Das alles gab es einmal*, l'opera che si analizzerà più nel dettaglio nel prossimo paragrafo: «der junge Mann, der in Jena bei Michels Literarische Kollegs hörte, also ich, geriet in das nahe Weimar, wo er für

[9] «Sie wollen, wie viele Italien-Reisende vor ihnen und später, nach Arkadien [...] Chiffre für einen Paradiesgarten». Trad.: Lei, come tanti viaggiatori in Italia prima e dopo di voi, vuole raggiungere l'arcadia [...] Cifra di un giardino paradisiaco. B. Roeck, *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*, C.H. Beck, München 2001, p. 7. Cfr. M. Fancelli, *«Florenz 1900»: ipotesi e prospettive di ricerca*, in M.C. Mocali e C. Vitale (a cura di), *Cultura tedesca a Firenze: scrittrici e artiste tra Otto e Novecento*, Le Lettere, Firenze 2005, p. 37; B. Bronzini, *«Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien». L'immagine di Firenze, tra utopia e reale, degli intellettuali e artisti tedeschi 'fin de siècle'*, «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 6, 2017, p. 347, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-22355.

[10] È Klaus Voigt stesso a servirsene nel suo trattato storico: K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, Bd. 1, Klett-Cotta, Stuttgart 1989, 2 Bde. Trad. di L. Melissari, *Il rifugio precario*, La Nuova Italia, Firenze 1993, pp. 405-449.

[11] I manoscritti di Max Krell sono in parte conservati presso la Manuscripts and Archives Division della New York Public Library; mentre la corrispondenza e alcune delle sue opere sono conservate presso il Deutsches Literatur Archiv di Marbach am Neckar.

eine kleine Zeit Dramaturg am Groß Herzöglichen Hoftheater war – gegen 30 Mark monatlich und damit zweifellos noch überbezahlt»[12]. Questa breve esperienza teatrale lo portò, fra le altre cose, a collaborare all'allestimento di opere musicali come il balletto *Der Dämon. Tanzpantomime* (1922) del compositore Paul Hindemith[13].

Per quanto non si tratti di un autore molto noto al giorno d'oggi, Max Krell era in contatto con numerosi scrittori a lui contemporanei ed è anzi grazie a lui che molti di questi pubblicarono opere che si considerano ormai capisaldi del Novecento. Ciò fu possibile perché Krell era molto attivo nel mondo dell'editoria e, in particolare, si distinse all'interno della celebre casa editrice Ullstein di Berlino. Nel 1921 curò, per esempio, *Die Entfaltung*, un'antologia in cui sono inclusi testi di autori come Alfred Döblin, René Schikele e Franz Werfel[14]. La casa editrice Ullstein vantò anche la pubblicazione di opere di autori celebri come Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger e Ernst Toller, per i quali proprio Krell lavorò in qualità di correttore di bozze. Inoltre, si deve sempre a lui la fondazione del gruppo Propyläen Verlag nel 1919, che ebbe origine a partire dalla Ullstein. Il romanzo *Im Westen nichts Neues* (1929) di Erich Maria Remarque, per esempio, uscì proprio quando Krell era a capo del gruppo Propyläen[15]. Lui stesso ricorda l'evoluzione della casa editrice e lo spirito che la animava:

> Man rief die Dichter. Zögernd kamen sie […] Wenn hier einige Namen folgen, geschieht es nur, um die Spannweite zu verdeutlichen: von Gerhart Hauptmann bis Bert Brecht, dessen *Hauspostille* und andere Frühwerke der Propyläen-Verlag brachte, von Else Lasker-Schüler bis zu Heinrich Mann, von Alfred Neumann und Lion Feuchtwanger bis zu Leonhard Frank. Das Autorenregister spiegelte ein halbes Jahrhundert deutscher Literaturgeschichte.

[12] M. Krell, *Das alles gab es einmal*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1965, p. 7. Trad.: Il giovane che aveva assistito alle lezioni di Michels a Jena, cioè io, giunse nella vicina Weimar, dove per un po' di tempo fu drammaturgo presso Teatro Regio, per 30 marchi mensili e senz'altro strapagato.

[13] P. Hindemith, M. Krell, *Der Dämon Tanzpantomime in zwei Bildern*, 1922, op. 28 <https://imslp.org/wiki/Der_D%C3%A4mon%2C_Op.28_(Hindemith%2C_Paul)> (10/2022). Ci fu anche una rappresentazione di quest'opera in versione italiana, *Il demone*, in occasione del Maggio Musicale Fiorentino del 1958. Cfr. Programma di sala del *21. Maggio Musicale Fiorentino*: *Job* di L. Dallapiccola; *Il demone*: di M. Krell, P. Hindemith, A. M. Milloss; *La volpe*: di I. Strawinsky, A. M. Milloss, Teatro comunale Firenze, 1958, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Sul rapporto di Paul Hindemith con i testi dell'avanguardia cfr. M. Fancelli, *I fantasmi della «nuova oggettività» nell'opera Cardillac di Paul Hindemith*, in Ead., *L'ispirazione goethiana. Saggi di letteratura tedesca dal Settecento a oggi*, a cura di H. Dorowin e R. Svandrlik, Morlacchi, Perugia 2020, pp. 425-430.

[14] M. Krell (Hrsg.), *Die Entfaltung. Novellen an die Zeit*, Rowohlt, Berlin 1921. Cfr. E. Rocca, *Storia della letteratura tedesca dal 1870 al 1933*, Sansoni, Firenze 1950, p. 444.

[15] L.J. King, *Best-sellers by Design: Vicki Baum and the House of Ullstein*, Wayne State University Press, Detroit 1988, p. 64. Cfr. anche H. Ullstein, *The Rise and Fall of the House of Ullstein*, Simon & Schuster, New York 1943.

> Mit den Nobelpreisträgern André Gide, Knut Hamsun und Selma Lagerlöf und mit dem von der Nobelstiftung unbegreiflicherweise vernachlässigten Maxim Gorki schloß sich das Ausland an. Als der Nationalsozialismus die Familie Ullstein aus der Kochstraße vertrieb, lagen unter anderem Verträge mit Valéry Larbaud, Bernanos, Estaunié vor, die von den Nachfolgern nicht erfüllt wurden: natürlich nicht.[16]

Questo passo tratto dal capitolo *Im Zeichen der Eule* dell'opera *Das alles gab es einmal* rende bene l'idea della grande rete internazionale che Krell si era costruito e di cui godeva la stessa casa editrice, soprattutto quando passò dalla pubblicazione di giornali quali «Berliner illustrierte Zeitung» alla letteratura tedesca ed europea[17].

Del resto, a dimostrazione di quanto Max Krell, un po' come Franz Blei – suo grande amico –, fosse 'lo scrittore degli scrittori', basta approfondire le memorie che ci ha lasciato e osservare la ricchezza dei suoi lavori su altri scrittori. Si pensi alla raccolta di saggi *Das deutsche Theater der Gegenwart* (1923), che offre piccoli ritratti di autori di teatro del periodo e in cui compaiono contributi di critici come Kurt Pinthus e Arnold Zweig, e di scrittori come Rudolf Borchardt e Karl Zuckmayer; nonché due saggi dello stesso Krell: *Das Drama von heute* e *Realpolitik der Bühnen*[18]. Krell fu anche autore di opere in prosa e le sue prime pubblicazioni furono legate alla casa editrice Rowohlt, come nel caso del racconto *Vaurains Sybille* (1918)[19] e dei due romanzi *Der Spieler Cormick* e *Orangen in Ronco*[20]. Queste opere sono particolarmente influenzate dall'Espressionismo, come anche lo è anche il romanzo *Judith in Saragossa* (1924), che ha come pro-

[16] M. Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., p. 76. Trad.: Chiamammo i poeti. Esitando arrivarono [...] I nomi che qui seguiranno sono solo per chiarirne la vastità: da Gerhart Hauptmann a Bert Brecht, che portò le sue *Devozioni Domestiche* e altre opere giovanili alla casa editrice Propyläen, da Else Lasker-Schüler a Heinrich Mann, da Alfred Neumann a Lion Feuchtwanger, fino a Leonard Frank. Il registro di autori corrisponde a mezzo secolo di storia della letteratura tedesca. Con i premi Nobel André Gide, Knut Hamsun e Selma Lagerlöf e con Maxim Gorki, inspiegabilmente trascurato dall'Accademia Nobel, si includeva anche il panorama straniero. Quando il nazionalsocialismo mise la famiglia Ullstein sulla strada, c'erano ancora contratti con Valéry Larbaud, Bernanos, Estaunié, che non vennero portati a termine dai successori: ovvio che no.

[17] *Ibidem*. Max Krell accenna anche agli esordi di Kurt Wolff come editore, che furono legati proprio al suo stesso gruppo editoriale.

[18] M. Krell (Hrsg.), *Das deutsche Theater der Gegenwart. Mit 21 Porträts und 12 Bühnenbildern*, Salzwasser Verlag, Paderborn 2012 (1923). Per i contributi di Max Krell cfr. pp. 5-8.

[19] M. Krell, *Vaurains Sybille*, Rowohlt, Berlin 1918. È l'unica opera di cui ad oggi risulta una traduzione in italiano: Trad. G. Zamboni *La Sibilla Vaurain*, Lerici, Milano 1961. A questo racconto si accenna anche in D. Heisserer, *«Ein bayrischer Dichter». Oskar Maria Graf in der «Frankfurter Zeitung»*, in U. Dittmann, H. Dollinger (Hrsgg.), *Oskar Maria Graf 2008-2009, Jahrbuch der Oskar Maria Graf-Gesellschaft*, Allitera Verlag, München 2009, pp. 89-104, p. 92.

[20] M. Krell, *Orangen in Ronco: Roman*, Rowohlt, Berlin 1931.

tagonista una Judith (Giuditta) trapiantata in Spagna in epoca napoleonica ed è l'unica sua opera che presenta una figura dal richiamo ebraico[21].

Proprio per le sue origini ebraiche, lo scrittore fu costretto a emigrare nel 1933 e, dal momento che conosceva diversi intellettuali approdati a Firenze, giunse anche lui nel capoluogo toscano. Nel 1938, Krell decise di non lasciare Firenze, pur essendo pericoloso restarvi per un tedesco di origini ebraiche. Riuscì miracolosamente a sopravvivere alla guerra e all'occupazione, eventi che documentò, fra i tanti altri che aveva vissuto, in *Das alles gab es einmal* (1961). L'uscita del libro fu accompagnata da diversi articoli e *feuilletons* che ne promuovevano la pubblicazione e in cui Krell ricordava la Firenze della guerra e dell'esilio, testimoniando, peraltro, la sua profonda amicizia con lo storico dell'arte Friedrich Kriegbaum (§1.2.3)[22].

Max Krell proseguì la sua attività letteraria anche dopo la fine della guerra, lavorando come scrittore, traduttore e pubblicista[23].

Lo scrittore trascorse il resto della sua vita a Firenze, dove morì l'11 giugno del 1962. Nel 1952 pubblicò una novella di ambientazione francese intitolata *Die Dame im Strohhut*[24] (1952). Tuttavia, le opere dei suoi ultimi anni sono piuttosto legate all'Italia e risentono delle impressioni che lo scrittore traeva dai paesaggi italiani e della Toscana in particolare, come nel caso della raccolta di novelle del 1950, *Schauspieler des lieben Gottes: Vier Begegnungen mit Italien*[25], e del suggestivo romanzo *Das Haus der roten Krebse – Ein Familienroman aus der Toskana* (1962). Quest'ultimo romanzo è incentrato sulla storia decennale delle vicissitudini di una nobile famiglia attraverso l'Italia. Vi si possono cogliere usi e costumi tipici di diverse città italiane, che, di fatto, fungono da sfondo per ambientazioni che variano di continuo, in una trama che inquadra l'ascesa economica della famiglia del protagonista: il Conte Gambelli. Quest'opera denota quanto Max Krell avesse assorbito la cultura italiana, soprattutto a partire dalla

[21] M. Krell, *Judith in Saragossa,* in Id., *Judith in Saragossa. Gold in Peru*, Habbel & Naumann, Regensburg 1924, pp. 5-32.

[22] M. Krell, *In Florenz 1938*, «Stuttgarter Zeitung», 26. Juli 1961, p. 9.

[23] E. Lacina, *Max Krell*, in *Neue deutsche Biografie*, Bd. 13, hrsg. von der historischen Kommission der bayerischen Akademie der Wissenschaften, Duncker & Humblot, Berlin 1982, p. 1. Tradusse, ad esempio, opere di Honoré de Balzac, come il romanzo *Albert Savarus* e continuò a pubblicare tendenzialmente con la casa editrice Rowohlt. Krell fu inserito anche nella vita culturale italiana e collaborò con Elio Vittorini durante la formazione della Comunità Europea. Cfr. Cartella 26 Fascicolo 1839 in *Giulio Einaudi editore Archivio storico Corrispondenza collana "I gettoni"*, a cura di G. Canaparo, L. Carpegna, P.F. Lombard, *et al.*, (Archivio di Stato di Torino) <https://archiviodistatotorino.beniculturali.it/dettaglio_inventari/?id=4335> (10/2022). Inoltre, fu anche in contatto con Ignazio Silone, come dimostra la corrispondenza dello scrittore italiano. Cfr. I. Silone, Lettera a M. Krell del 10 marzo 1953, Archivio Filippo Turati, Firenze.

[24] M. Krell, *Die Dame im Strohhut*, Keppler Verlag, Baden Baden 1952.

[25] M. Krell, *Schauspieler des lieben Gottes: 4 Begegnungen mit Italien*, *Novellen*, Schleber, Kassel 1950.

lingua, che interferisce in modo irriverente con il testo tedesco attraverso l'enunciazione di modi di dire autoctoni e la germanizzazione di parole italiane[26].

3.1.1 *Das alles gab es einmal*

Das alles gab es einmal è un'opera che abbraccia tutta la prima metà del Novecento. Il titolo stesso vuole essere un resoconto di 'ciò che è stato' e della fitta rete che si era costituita attorno a questo scrittore. Pubblicata per la prima volta nel 1961[27], quest'opera riporta notizie, memorie e cronache che assumono grande rilevanza storica, non solo perché costituiscono una documentazione del contesto di Firenze come meta di emigrazione, ma anche perché consentono al lettore di osservare la cultura tedesca antecedente all'avvento del nazionalsocialismo. Come Krell stesso afferma in una sorta di prologo, l'intento non è, insomma, quello di scrivere un volume di critica letteraria:

> Ein Chronist versuchte, den Atem einer Zeit einzufangen, die wenig mehr als ein Menschenalter und gleichwohl mehr als tausend Jahre zurückliegt. Er begegnete vielen Geistern dieser Zeit. Aber Literaturgeschichte oder Zeitkritik wollte er nicht schreiben: nur festhalten, wie sie gelebt, gewünscht, sich gegeben und in dem einen oder anderen Fall gehandelt haben.[28]

Das alles gab es einmal è, dunque, il libro di un cronista, il resoconto di un'epoca che abbonda di aneddoti e che copre un vasto lasso temporale, dal 1909 al 1960. L'opera è suddivisa in tre parti, ciascuna delle quali è formata da diversi capitoli. La prima e la seconda parte (*Erster-, Zweiter Teil*) coprono il periodo che va dal 1909 al 1933 circa, mentre la terza parte è quella che si riferisce cronologicamente al soggiorno italiano. La forma della *Lebens-* e *Zeiterinnerung* consente all'autore di ricostruire le vicende storiche e la circolazione di idee, procedendo, però, attraverso i ricordi personali. La presenza degli aneddoti che, di fatto, sono strettamente legati ai titoli dei capitoli, da un lato frammenta questo insieme di memorie, dall'altro, però, le rende particolarmente vicine al lettore che può così figurarsi dettagliatamente il personaggio descritto. Si tratta, dunque, di un insieme di ritratti, una miniera di nomi di intellettuali dei quali Max Krell racconta le vicende, intrecciandole spesso con riflessioni sulle opere letterarie, nonché con resoconti autobiografici.

[26] Ad es. «*botteghen* der Handwerker». M. Krell, *Das Haus der roten Krebse: Ein Familienroman aus der Toskana*, Verlag Heinrich Scheffler, Frankfurt am Main 1962, p. 101.

[27] M. Krell, *Das alles gab es einmal*, Verlag Heinrich Scheffler, Frankfurt am Main 1961. Questa edizione è arricchita da vari reperti fotografici di luoghi e intellettuali. Si ricorda che tutti i riferimenti citati sono tratti dall'edizione del 1965: M. Krell, *Das alles gab es einmal*, cit.

[28] M. Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., p. 5. Trad.: Un cronista ha cercato di cogliere il respiro di un tempo che coincide con la durata di una vita umana, anche meno, ma che comunque sembra risalire a mille anni fa. Egli ha incontrato tanti spiriti di quel tempo. Ma non vuole scrivere né una storia della letteratura né una critica: soltanto fissare come hanno vissuto, desiderato, come si comportavano e in alcuni casi come hanno agito.

Il cambio di tono fra le prime due parti e l'ultima, quella dell'esilio, spicca in modo evidente; tuttavia, già dall'inizio, la 'felice illusione' dei primi decenni del Novecento viene presentata come destinata ad essere sconvolta dagli avvenimenti successivi:

> So unbeschwert war diese Zeit, dass sie das Spiel an Kleinigkeiten erlaubte. Nicht die schwelende bosnische Krise, nicht der nachhaltige Ärger um das «Daily Telegraph» Interview des Kaisers beunruhigte unsere Gemüter, wir waren zur Politik noch nicht erwacht. Wir lasen Morgensterns *Galgenlieder*. Die Bahnlinie Berlin-Frankfurt führte ganz außerhalb auf einem hochgelegenen Damm vorüber, sie trug nicht heran, sondern nur fort.
> Die einzige Wolke über uns war das Wochenkonto [...][29]

Pur ripercorrendo le esperienze legate alla Prima Guerra Mondiale, la seconda parte si discosta dalle altre per l'ironia e la leggerezza degli aneddoti, che allentano la tensione provocata dalla narrazione delle morti, degli arresti e dei bombardamenti, comune a tutte e tre è, invece, il ricordo dei continui incontri con vari scrittori e delle attività del mondo dell'editoria. All'inizio sono descritti gli incontri fatti con autori internazionali, come Anton Čechov, il quale, si legge nel capitolo *Tschekow schickt ein Autogramm*, era da poco divenuto celebre in Germania grazie alle rappresentazioni di Max Reinhardt, e del quale Krell aveva pubblicato diverse opere quando era attivo presso la casa editrice Ullstein[30].

La particolarità di *Das alles gab es einmal* risiede, appunto, nello stare a metà tra l'oggettività della documentazione storica e la soggettività della memoria. I fatti vengono narrati e i personaggi descritti con un forte ancoraggio alla realtà, ma sono comunque introdotti e filtrati dallo sguardo dell'autore. Un approccio simile, in altre parole, a quello di un altro esule a Firenze, il giurista Robert Kempner, autore di *Ankläger einer Epoche*, altro fondamentale libro di memorie al quale abbiamo accennato, e che ne testimonia l'esperienza nella scuola-convitto di Firenze (§1.2.2). Certo, l'opera di Kempner ha un taglio decisamente più storico e si focalizza più sugli eventi che non sulle persone, pur essendo narrata in prima persona e presentando le esperienze dirette dell'autore.

Das alles gab es einmal è divenuto uno dei più importanti resoconti dell'epoca degli esuli in Italia, che consente di ricostruire il contesto fiorentino degli esuli ebrei tedeschi, come dimostra anche lo storico Klaus Voigt, il quale più volte vi fa ricorso[31]. Proprio per la prospettiva del testimone 'oculare', rafforzata dal

[29] Ivi, p. 8. «Così indisturbato era quel tempo che permetteva giochi e piccolezze. Nemmeno la latente crisi in Bosnia, nemmeno la persistente rabbia per l'intervista dell'imperatore al "Daily Telegraph" agitava i nostri animi, non eravamo ancora allertati dalla politica. Leggevamo i *Galgenlieder* di Morgenstern. La linea ferroviaria Berlino-Francoforte passava completamente al di fuori, attraverso una diga altissima. Non portava vicino, ma soltanto via». L'unica nuvola nera che ci sovrastava era quella del conto settimanale».

[30] Ivi, pp. 60-61.

[31] Importanti informazioni che lo storico Klaus Voigt fornisce nel capitolo sugli scrittori tedeschi della sua monumentale opera sugli esuli in Italia, *Zuflucht auf Widerruf*, provengono an-

narratore intradiegetico, ovvero un ulteriore personaggio che, per di più, diviene depositario di memoria storica, le cronache di Max Krell sembrano in alcuni casi appartenere più al presente che non al passato.

Ai fini dell'analisi qui condotta, è soprattutto la sezione *Dritter Teil* ad assumere particolare rilevanza. Già il titolo del primo capitolo di questa parte rende l'idea del mutamento che si prospetta: *An einem anderen Ufer*[32]. A partire da questo capitolo ha infatti inizio il ricordo degli intellettuali che vivevano a Firenze, i quali vengono rievocati con una estrema ricchezza di dettagli, come per esempio le frasi dette da loro, e della vita in Italia. In queste pagine, Max Krell non chiarisce come sia arrivato a Firenze, sebbene si sappia che vi giunse passando per Roma. «Auf Zickzackwegen geriet ich nach Florenz»[33]: così inizia il capitolo *Und wie war es mit Italien?* che diviene in qualche modo un omaggio al luogo di esilio. Lo scrittore riepiloga rapidamente le tappe storiche che portarono alla grandezza della città e afferma che erano stati gli inglesi a scoprirla per primi e a esservi rimasti. Egli confronta, poi, questo spiccato apprezzamento degli inglesi con l'apparente disinteresse iniziale da parte di scrittori come Goethe, menzionando la rapida passeggiata di quest'ultimo nei giardini di Boboli, che è descritta in *Italienische Reise,* e lasciando intendere così la tardiva scoperta della città da parte dei tedeschi[34] .

I personaggi che Krell incontra in esilio sono nominati tutti in questo breve capitolo. I primi a essere descritti sono il drammaturgo Hasenclever e il poeta Karl Wolfskehl, considerati rispettivamente uno più ottimista e l'altro più pessimista. Una maggiore attenzione viene dedicata, invece, ad Alice Berend, che Krell conosceva dai tempi della collaborazione con la casa editrice Ullstein a Berlino: «Wir hatten früher in einem guten Arbeitskontakt gestanden. Die Vorstellung, diese schwere, männlich-robuste Frau mit dem empfindsamsten Berliner Gemüt aus dem Berliner Boden gerissen zu sehen, der ihre Welt war, wollte mir nicht in dem Kopf»[35]. Krell esprime così il suo dispiacere per non aver fatto in tempo a rivedere la scrittrice e ne ribadisce, anche riportando il parere simile di Hasenclever, il grande valore: «er bewunderte ihren Humor, die Sicherheit ihrer Menschenzeichnung»[36]. Dopo aver brevemente accennato alla presenza del critico Leo Stein, fratello della celebre Gertrude, Krell nomina anche il pittore Rudolf Levy. Questo artista di origini ebraiche, allievo di Matisse, era stato aiutato a rifugiarsi in Italia dall'amico Hans Purrmann, direttore di Villa

che dalle memorie di Max Krell, in particolare per i riferimenti a Firenze. K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf,* cit., pp. 405-449.

[32] M. Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., p. 163. Trad.: Su un'altra sponda.

[33] Ivi, p. 165.Trad.: Zigzagando finii a Firenze.

[34] Cfr. anche J.W. Von Goethe, *Italienische Reise*, hrsg. von E.Trunz, H. von Einem, Verlag C.H. Beck, München 2017 (1981), p. 113.

[35] M. Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., p. 166. Trad.: Avevamo avuto dei buoni rapporti di lavoro. L'idea di vedere questa donna robusta e mascolina, dal sensibile animo berlinese, strappata dal suolo di Berlino, che era il suo mondo, non mi entrava proprio in testa. Max Krell non riuscì a rintracciare Alice Berend e quando scoprì l'indirizzo seppe che era già morta.

[36] *Ibidem*. Trad.: Ammirava [...] il suo umorismo, la sicurezza con cui ritraeva le persone.

Romana (§1.2.3). Krell ricorda quanto fosse apprezzato a Firenze e ne elogia la bellezza degli acquarelli, ma narra anche della sua tragica fine. Levy fu attirato con l'inganno dai nazisti e quindi deportato ad Auschwitz[37].

Il discorso politico permea tutta questa terza parte e diversi sono i riferimenti al duce. Krell riporta, per esempio, la nota frase che Mussolini pronunciò a Venezia verso Hitler – «Non mi piace!» – salvo poi aggiungere sarcasticamente che era stata detta prima del Patto d'acciaio[38]. Lo scrittore rievoca anche la celebre visita a Firenze dei due dittatori nel maggio del 1938. Racconta della visita ai monumenti storici della città e del fatto che il professor Friedrich Kriegbaum, direttore del Kunsthistorisches Institut in Florenz dal 1935 al 1943, fosse stato preposto come guida per i due dittatori. Krell narra questo evento con leggera ironia, mettendo in luce i diversi caratteri di Hitler e Mussolini, soprattutto per quanto riguardava il rapporto con l'arte. Verso quest'ultima, scrive, Mussolini non provava alcun interesse – «Ihn interessierten die Bilder nicht im geringsten: "*Tutti questi quadri!*"» –, mentre Hitler era interessato a Tiziano e alla rappresentazione dei martiri[39].

Proprio a Kriegbaum, grande amico di Krell, è dedicato un intero capitolo della terza parte. Il professore viene dipinto come un uomo colto, collezionista di libri e fotografie, che si era distinto come storico dell'arte anche collaborando con la «Vossische Zeitung»[40]. Krell ne descrive l'atteggiamento astuto e diplomatico, nonostante egli dovesse rispondere alla NSDAP in quanto direttore di un'istituzione tedesca. Ci dice anche di come Kriegbaum provasse sempre a mediare con il partito, soprattutto quando era costretto a giustificare la presenza di 'troppi ebrei' nell'istituto:

> Die Nationalsozialisten hatten im Augenblick gröbere Aufgaben vor sich, als sich in die Renaissanceforschung einzumischen. Außerdem wollten sie in einer Zeit, in der man ihnen Kulturbarbarei vorwarf, zeigen, daß sie «auch anders konnten». Man ließ also einem solchen Außenposten eine gewisse Narrenfreiheit. Ein Parteispitzel zwar war natürlich da, der täglich das Besucherverzeichnis kontrollierte und Kriegbaum vorwarf, es seien schon wieder Juden und Emigranten im Hause gewesen.
> „Forschung ist international" sagte Kriegbaum.[41]

[37] K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., p. 454. Max Krell, inoltre, descrive anche come tra gli stranieri si fosse diffusa la capacità di percepire di chi ci si potesse fidare. Ivi, p. 167.

[38] Ivi, p. 165: «Das war allerdings vor dem Stahlpakt und der Achse Berlin-Rom». Trad.: Questo tuttavia avveniva prima del Patto d'Acciao e dell'Asse Roma-Berlino.

[39] Ivi, p. 169. Trad.: Non era interessato nemmeno un po' ai dipinti: "Tutti questi quadri!".

[40] M. Krell, *In Florenz 1938*, cit., p. 1.

[41] M. Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., p. 168. Trad.: In quel momento i nazionalsocialisti avevano tutt'altri beceri compiti che immischiarsi negli studi sul Rinascimento. Eppure, in un periodo in cui si rimproverava loro la barbarie culturale volevano dare l'impressione di poter fare anche altro. In questi avamposti si lasciava una certa licenza di comportamento. Naturalmente, un esponente del partito era sempre lì a controllare quotidianamente l'elen-

Kriegbaum, scrive Krell, riusciva sempre a contrastare la presuntuosità di questi individui, primo fra tutti il Ministro dell'istruzione e della cultura, Bernhard Rust[42]. Il modo in cui Krell riporta questi dialoghi, riferitigli dallo stesso Kriegbaum, si colora di spiccata ironia, come quando descrive il ministro nazionalsocialista che si ritrova improvvisamente a fingersi interessato al Rinascimento:

> Und als es gar nichts mehr zu erklären gab, sagte er: „Schrägüber befindet sich die Kirche Santo Spirito, die in einer einzigartig schönen, lockeren Aufstellung Meisterwerke der Renaissance anbietet. Darf ich Sie, Herr Minister, hinüberbegleiten?
> Rust der nicht als der Dumme dastehen wollte, gab nach. Kriegbaum telefonierte noch, und als die Herren die Kirche erreichten, stand das ganze Kapitel in den prächtigsten Paramenten aufgereiht, selbst der zuständige Bischof war erschienen. Und die Weihrauchkessel knirschten in den Ketten. Der Minister sagte kein Wort aber sein Atheistengesicht bekam Schatten und Falten. Einen Orden erhielt Kriegbaum für diese Überraschung nicht.[43]

Questo contrasto, che vede emergere Kriegbaum come personaggio di statura ben più elevata rispetto al ministro, è seguito da un aneddoto che arricchisce la figura dello storico dell'arte. Il racconto, che vede protagonista anche Max Krell, è quello di un viaggio, che i due amici intraprendono fuori da Firenze, verso la località di Cortona. Durante il tragitto, Krell e Kriegbaum raggiungono l'Umbria e visitano il Lago Trasimeno, un luogo che l'autore considera estremamente suggestivo e romantico. In questa occasione, Kriegbaum gli narra una leggenda:

> So fuhren wir den Abhang hinunter an den Trasimenischen See.
> In diesem Land ist alles Mythos und Geschichte, Kunst und Romantik [...] Kriegbaum wusste eine reizende Legende über die Entstehung des Sees zu erzählen, die zugleich eine Liebesgeschichte ist.
> Der Gott Tirrenus hatte einen tapferen, in jeder Hinsicht sympathischen Sohn, dessen einziger Fehler war, daß er zur Melancholie neigte. Dieser Sohn hieß Trasimenus. Bei seinen Streiffahrten durch Mittelitalien verliebte er sich in eine besonders hübsche Waldnymphe, die seiner Werbung indessen Widerstand

co dei visitatori e rimproverava Kriegbaum per la presenza di ebrei ed emigrati nell'istituto. "La ricerca è internazionale" rispondeva Kriegbaum.

[42] Dal 1934 al 1935 Bernhard Rust fu in carica come ministro per il Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung.

[43] Ivi, p. 169. Trad.: Quando non ci fu più nulla da spiegare disse: "dritto di fronte c'è la chiesa di Santo Spirito che in un bell'allestimento particolare e unico offre capolavori del Rinascimento. Posso accompagnarla all'interno Signor Ministro?". Rust che non voleva passare per stupido acconsentì. Kriegbaum fece qualche telefonata e quando i due uomini raggiunsero la chiesa l'intero capitolo compariva in splendidi paramenti. Lo stesso arcivescovo era intervenuto e i turiboli d'incenso tintinnavano nelle catene. Il ministro non disse una parola ma il suo ateo volto si adombrò e si corrugò. Per quella sorpresa Kriegbaum ma non ottenne nessuna onorificenza.

> entgegensetzte: sie wollte unter allen Umständen geheiratet sein. Trasimenus hätte ihr diesen Wunsch gerne erfüllt, aber Tirrenus, der Vater, erhob Einspruch und war um keinen Preis zu erweichen; soviel lag ihm an der Reinerhaltung der Götterrasse. Nicht einmal die Tränen des sonst so tapferen Sohnes bezwangen seinen Widerstand. [...] Und die Tränen des Trasimenus flossen reichlich, sie flossen immer reichlicher, Tag für Tag, Jahr für Jahr, sie konnten vom Gras und Erde nicht mehr aufgesogen werden, sie wurden eine Pfütze, eine Flut, ein See. Das geschah dort, wo die Anmut der Toskana in die Schwermut Umbriens übergeht, ein Tränensee also, denn die Umbrer nach dem Untröstlichen Götterprinzen *lacus trasimenus* nannten; und daher, sagten sie, käme auch die Schwermut der Landschaft.[44]

Il capitolo che contiene questo aneddoto è intitolato *Der sterbende See* e, non a caso, qui la narrazione degli avvenimenti subisce quasi una sorta di rallentamento. La leggenda del Lago Trasimeno arricchisce il ritratto positivo di questo personaggio di primo piano del contesto fiorentino e crea l'effetto di un racconto a cornice; impressione che si ha anche in altri capitoli, che non divengono altro che appunti sparsi di persone incontrate e storie da essi ascoltate che Krell rievoca. Inoltre, non sembra casuale proprio l'aggancio al mito del Dio Tirreno che sacrifica l'amore del figlio Trasimeno per preservare la «pura razza divina». Attraverso l'impossibilità di rendere una ninfa pari a un Dio, espediente di cui abbonda la mitologia, Max Krell sembra voler toccare, anche se solo *en passant*, la questione della discriminazione.

Anche nel capitolo *Deutsche in der Versilia* protagonista è il paesaggio, ma stavolta quello attorno a Viareggio. Krell inizia con un *excursus* sulle persone che vi transitarono nel Primo Novecento, come il collezionista Karl Hildebrand, il regista Max Reinhardt e la scrittrice Isolde Kurz. In questo breve racconto, lo scrittore mette a paragone la Toscana di quegli anni con quella successiva della Seconda Guerra Mondiale e sottolinea l'attrazione secolare dei tedeschi per quella terra:

[44] Ivi, p. 171. Trad.: E così proseguimmo in giù, lungo il Lago Trasimeno, in questa terra tutto è mito e storia, arte e romanticismo. [...] Kriegbaum conosceva un'interessante leggenda sulla nascita del lago e che, al tempo stesso, era una storia d'amore. Il dio Tirreno aveva un valoroso figlio, in tutti i sensi anche simpatico, il cui unico difetto era quello di cedere alla malinconia. Questo figlio si chiamava Trasimeno. Durante i suoi viaggi nell'Italia centrale si innamorò di una ninfa particolarmente graziosa, che oppose resistenza al corteggiamento: voleva sposarsi ad ogni costo. Trasimeno avrebbe soddisfatto questo suo desiderio, ma il padre Tirreno obiettò e restò assolutamente irremovibile, tanto ci teneva a conservare pura la razza divina. Così sgorgarono copiose le lacrime di Trasimeno, sempre di più, di giorno in giorno, di anno in anno, non poterono essere più trattenute dall'erba e dalla terra, divennero una pozzanghera, una marea, un lago. Ciò accadde dove l'amenità della Toscana scompare nella malinconia dell'Umbria, un lago di lacrime che gli Umbri chiamarono *lacus trasimenus* per l'inconsolabile principe divino; e da lì, dicevano, sarebbe venuta la malinconia del paesaggio.

> Auch Italien wandelt sich also, das Marmorstädtchen Carrara hat schon sechs Wolkenkratzer. Das Herz klopft im Takt der Fiat-Motoren, die jetzt brausen von Ciampino oder Linate nach New York oder Tokio.
> Aber heißt das schon wandeln? Man braucht nur von den großen Zentren über die Peripherie hinauszustoßen, so befindet man sich in der Romantik, die das alte Erbe bestimmt. [...] Und die Deutschen sind auch wieder da. Der Groll über Hitler ist vergessen. Der Italiener ist von Natur nicht nachtragend. Er bewundert ihre Tüchtigkeit, wenn er sie auch nicht sonderlich liebt; der Italiener liebt nur sich selber. Er hat Europa und damit der Welt die Basis der Kultur geschenkt. In diesem Bewußtsein und in der Schönheit seines Landes ruht er. Daran ändern auch die Wolkenkratzer nichts. Italien bleibt Italien.[45]

Questo discorso è rafforzato anche dalla descrizione che Max Krell fa di Firenze durante la guerra e di tutti coloro che collaborarono a proteggere la città, come il già citato cardinale Elia Dalla Costa, impegnato con la Croce Rossa (§1.2). Per quanto la città avesse perso per Krell il suo romanticismo, c'erano ancora delle immagini che, in qualche modo, ricongiungevano l'antico al moderno, la bellezza all'orrore:

> Es gab in Florenz viele Versteckte. In der Domkuppel Brunelleschis lebten während der neun Monate deutscher Besetzung vierhundert Juden. Sie saßen in den Mauerlöchern, in den sonst nur Feldmäuse hingen, und wurden vom Domkapitel betreut, wurden gesucht nicht entdeckt und überstanden die Verfolgung.[46]

Queste testimonianze hanno davvero un carattere diretto; molte di esse vengono infatti riportate proprio dal punto di osservazione di Krell, costretto anche lui a nascondersi di continuo: «Ich sah von meiner kleinen Turmterrasse eine Squadriglia der R.A.F»; da qui l'autore racconta ciò che vede e che sente: «ich

[45] Ivi, p. 189. Trad.: E così mutava anche l'Italia, la città marmorea di Carrara aveva già sei grattacieli, il cuore batteva al rombo dei motori Fiat, che ora rombavano da Ciampino o Linate verso New York o Tokyo. Basta soltanto spingersi più fuori, dai grandi centri attraverso la periferia, per ritrovarsi in quel romanticismo che conserva l'antica eredità. Ma questo significa davvero cambiare? [...] I tedeschi sono tornati. Lo spauracchio di Hitler era stato dimenticato. L'italiano è per natura poco rancoroso. Ammira la loro astuzia anche se non li ama particolarmente; l'italiano ama solo sé stesso. Ha donato all'Europa e al mondo intero le basi della cultura. Con questa consapevolezza se ne sta nella bellezza della sua terra. E così i grattacieli non hanno cambiato proprio niente. L'Italia resta l'Italia.

[46] Ivi, p. 174. Trad.: C'erano tante persone nascoste a Firenze. Durante i nove mesi di occupazione tedesca, nella cupola del Brunelleschi vissero quattrocento ebrei. Sedevano nelle fessure dei muri, dove solo i pipistrelli potevano appendersi, e vennero protetti dal capitolo del duomo, furono cercati, ma non vennero scoperti e sopravvissero alla persecuzione. Cfr. F. Rocchi, *«Ich blieb in Florenz… und ich habe viel erlebt», Intellettuali ebrei-tedeschi nella Firenze degli anni Trenta*, «Lea – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 10, 2021, p. 288, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-12929.

hörte Einschläge aus dem Osten der Stadt»[47]. Il tono è spesso ironico e la curiosità sui personaggi citati viene alimentata dalle presentazioni, quasi sempre in *medias res*, a volte attraverso aneddoti divertenti, come nel capitolo *Der König von Schottland*. Il protagonista di questo racconto è il principe Rupprecht di Baviera (1869-1955), di cui si narra la rocambolesca fuga dalla Germania nel 1939, il soggiorno in Italia e di come scampò miracolosamente all'arresto nel 1944[48].

Nella rosa infinita di personaggi e di aneddoti presentati, compare anche un altro grande personaggio legato all'arte e al Rinascimento: il celebre collezionista ebreo-americano Bernard Berenson (1865-1959), in cui Krell si imbatte proprio a Firenze e che definisce «Nestor der Renaissanceforschung»[49]. Berenson, come tutti gli ebrei, rischiò l'arresto e anche la deportazione, ma fino al 1945 fu in qualche modo protetto anche da Kriegbaum[50]. Krell descrive Berenson con scherzosa leggerezza, servendosi delle parole di Indro Montanelli:

> Indro Montanelli behauptete, Zeuge eines Gesprächs gewesen zu sein: Berenson war immer von einem Kranz alternder Damen umgeben, habe von einer verzückten Bewunderin zu hören bekommen: „Für diesen großen Mann würde ich ganz Florenz verkaufen", und darauf gesagt: „Bemühen sie sich nicht Signora das habe ich bereits getan!".[51]

Questi incontri rendono vivaci i personaggi nominati da Krell e fanno sì che quell'epoca complessa venga riportata in vita sulla pagina scritta. È l'autore stesso a spiegarci nel capitolo finale, *Die Schattenlinie* – allusione al romanzo di Joseph Conrad, *The Shadow Line*, che Krell tanto ammirava –, quale sia il vero scopo di *Das alles gab es einmal*, compiendo così una riflessione sul tempo e sui rapidi cambiamenti che, in un'epoca tanto mutevole, meritavano di essere testimoniati e tramandati:

> Fast alle Persönlichkeiten, von denen hier die Rede war, sind in die Schatten eingegangen. Was sie geträumt, gedacht, geplant, gewirkt haben, hat neuen Träumen, Gedanken, Plänen, Wirkungen Platz gemacht. Eine neue Generation ist mit einer Rasanz, wie sie kaum jemals zwei Folgengenerationen auseinandergerissen hat, auf den Plan getreten. Die Wandlung hebt sich so stark ab, dass die Nachlebenden oft nicht mehr verstehen, was vor dreißig, vierzig Jahren im Mittelpunkt der Interessen gestanden hat [...] Wir wissen heute nicht, was aus der erst kurz vergangenen und beiseite geworfenen Generation wieder

[47] M. Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., p. 173. Trad.: Dalla terrazza della mia torre vidi una squadriglia della RAF [...] sentivo gli attacchi dalla parte est della città.

[48] Ivi, pp. 176-178.

[49] Ivi, p. 169. Trad.: Il Nestore degli Studi sul Rinascimento.

[50] Ivi, p. 170.

[51] *Ibidem*. Trad.: Indro Montanelli sosteneva di essere stato testimone di un discorso: Berenson era sempre circondato da uno stuolo di signore di una certa età e sembra che avesse sentito dire da un'ammiratrice incallita: "per questo grand'uomo potrei vendere tutta Firenze", al che lui avrebbe risposto: "non si disturbi signora, l'ho già fatto io".

auftauchen wird, um in den endgültigen Bestand aufzugehen. Das vermag nur der größere Abstand und die wachsende Besinnung zu klären. Jedenfalls, ihre Hinterlassenschaft liegt für die Entdecker bereit.[52]

3.2 I ricordi di Monika Mann

Fig. 7 – Andreas Noßmann, *Das Mönle*,
© www.nossmann.com. Riproduzione autorizzata

«Die Moni ist schalkhaft nichts weiter»[53]: così lo scrittore Thomas Mann apostrofava Monika, la sua quarta figlia, nata nel 1910 a Monaco. Monika non sembrava essere tenuta in grande considerazione e ciò trova conferma nei riferimenti a lei da parte della famiglia. Espressioni come «armes Mönle» o «arme Moni» venivano usate soprattutto dalla madre Katja e dalla sorella Erika[54]. Probabilmente, era il temperamento irrequieto a spazientire i suoi familiari, tant'è che lo scrittore Oskar Maria Graf (1894-1907), analizzando il rapporto

[52] Ivi, pp. 213-214. Trad.: Quasi tutte le personalità di cui si è parlato qui sono passate nell'ombra. Quello che hanno sognato, pensato, pianificato, influenzato ha fatto posto a nuovi sogni, pensieri, piani, influenze. Una nuova generazione è entrata in gioco, con una rapidità tale che prima d'ora mai era capitata a due generazioni consecutive. Il cambiamento si è imposto con tale forza che i posteri spesso non capiscono più che cos'è che stava al centro degli interessi trenta o quarant'anni fa [...] Oggi non sappiamo, che cosa riemergerà della generazione appena passata e accantonata per entrare a far parte del patrimonio definitivo. Ciò potrà essere chiarito solo dalla maggiore distanza e dalla crescente consapevolezza. E in ogni caso, ciò che ha lasciato è pronto per essere scoperto.

[53] Trad.: La Moni è una birbona, nient'altro. Frase pronunciata da Thomas Mann e riportata da K. Andert in *Monika Mann. Schutzsuchende Weltbürgerin*, in M. Mann, *Das fahrende Haus. Aus dem Leben einer Weltbürgerin*, hrsg. von K. Andert, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg 2007, pp. 260-290, p. 261.

[54] Cfr. K. Andert, *Anmerkungen*, ivi, p. 263.

di Thomas Mann con le due figlie maggiori, Erika e Monika[55], sottolinea proprio l'insofferenza che caratterizzò quest'ultima sin dalla giovinezza: «Sie ist eine Vagantennatur, die nicht recht in diesen Rahmen paßt. Unschwer erkennt man auch, dass man sie nicht ganz ernst nimmt»[56].

Forse non a caso, Monika Mann lasciò presto la casa paterna e dapprima studiò per diventare pianista a Losanna, finché nel 1934, quando i genitori erano già emigrati a Zurigo, decise di raggiungere l'Italia per perfezionarsi con il compositore Luigi Dallapiccola (1904-1975)[57]. Appena arrivata in Italia, Monika trovò accoglienza presso lo scrittore Alfred Neumann, nella sua villa di Fiesole, e ottenne sostegno anche dal direttore di Villa Romana, il pittore Hans Purrmann (§1.2.2). Il soggiorno fiorentino fu di fondamentale importanza per la giovane pianista, perché le consentì di avere un appoggio durante la prima fase dell'emigrazione e di studiare con una personalità come il maestro Dallapiccola, il quale accoglieva allievi da tutta Europa[58]. A Firenze, Monika entrò in contatto anche con gli ambienti del Kunsthistorisches Institut in Florenz. Fu lì, infatti, che incontrò un intellettuale ungherese che poi divenne suo marito: lo storico dell'arte Jenö Lányi (1902-1940)[59]. La coppia lasciò Firenze nel 1937 e visse poi a Vienna e a Zurigo, prima di spostarsi a Londra nel 1939, dove avvenne il matrimonio. La permanenza nel Regno Unito avrebbe dovuto essere breve, in quanto Jenö e Monika erano intenzionati a partire per il Canada. Ma i due non vi arrivarono mai, poiché la *City of Benares*, nave su cui si erano imbarcati a Liverpool, fu affondata dai tedeschi. Monika restò dispersa per ore nell'oceano, finché non fu tratta in salvo, mentre il marito annegò. Fu per questo che la figlia di Thomas Mann decise infine di ricongiungersi alla sua famiglia, che aveva già raggiunto gli Stati Uniti dopo che il padre era stato accolto come docente all'Università di Princeton. Quello che la stampa salutò come un commovente ricongiungimento familiare in esilio[60] non era, però, destinato a durare a lungo e Monika, dopo un

[55] La diffidenza verso Monika era percepita non solo dai genitori, ma anche dalla sorella Erika, la quale non apprezzò nemmeno il marito di Monika appena lo conobbe. K. Andert, *Monika Mann. Schutzsuchende Weltbürgerin*, cit., p. 262.

[56] O.M. Graf, *Zwei Töchter sehen ihren Vater*, in Ead., *Das fahrende Haus*, cit., p. 198. Trad.: [...] Ha una natura vagante, che non si addice a questo contesto e non è difficile capire che non viene presa sul serio.

[57] K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., p. 416. Cfr. M. Ciardi, *Il pianoforte di Einstein. Vite e storie in bilico tra Firenze, Europa e America*, Hoepli, Milano 2021.

[58] S. Sablich, *Luigi Dallapiccola un musicista europeo*, L'Epos, Palermo 2004, p. 72.

[59] Lányi era uno storico dell'arte ungherese che si occupò a lungo della scultura di Donatello, ma la sua monografia fu pubblicata postuma: J. Lányi, *The Sculpture of Donatello*, ed. by H.W. Janson, Princeton University Press, Princeton 1957. In una lettera di Monika al fratello Klaus, emerge come quest'ultimo si sia occupato di seguire la pubblicazione di Lányi. M. Mann, *Brief an K. Mann vom 12. November 1945*, in Ead., *Das fahrende Haus*, cit., p. 192.

[60] Nel «New York Journal-American» del 29 ottobre 1940 compare in prima pagina una foto che ritrae Monika Mann abbracciata dalla madre Katia, poco dopo essere giunta a New York. La pagina è riprodotta in M. Mann, *Vergangenes und Gegenwärtiges. Erinnerungen*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 2001, p. 12 dell'appendice fotografica.

periodo di crisi depressiva e con le difficoltà derivanti dalla frenetica vita newyorkese e dalla grande intraprendenza che essa richiedeva, decise di ritornare in Italia nel 1952[61]. Si stabilì a Villa Monacone a Capri e lì visse per trent'anni, lasciando quella casa soltanto in seguito alla morte del suo compagno (1985), il pescatore Antonio Spadaro. Successivamente si trasferì nella casa del nipote (figlio del fratello Golo) nei pressi di Zurigo, dove morì nel 1992.

È lei stessa a motivare la scelta dell'isola di Capri in uno dei suoi resoconti sull'emigrazione scritti in forma di prosa breve e intitolato *Capri und Campari* (1962):

> Capri spiegelt das Leben der Elemente ungebrochen. Wir denken an die Augen eines Seemannes, die einen einzigartigen Zauber haben. Auch denken wir an die Anziehungskraft eines freiliegenden Körpers. Jene Losgelöstheit übt auf uns Leute der Gebundenheit – unser Dasein pflegt am Schnürchen zu gehen – einen märchenhaften Reiz aus. Die Insel ist die Welt. Es ist unser Weltdurst, der auf Capri gestillt wird. Und uns Romantikern, die wir die Romantik fürchten, ist die isolare Schranke Beruhigung und Trost.[62]

Monika Mann avvertì di poter ritrovare la serenità a Capri e in un'intervista rilasciata allo scrittore polacco Gabriel Laub (19281-1998) racconta della sua vita solitaria, delle sue poche interazioni con gli abitanti, fatta eccezione del suo compagno «Tonio». In quell'occasione, ribadisce anche l'amore per il paese che l'aveva accolta negli anni della giovinezza. In questa intervista, emerge come la vita quotidiana di Monika Mann fosse caratterizzata da una routine semplice, all'interno della quale la musica restava un punto fermo: «Meine ganze Liebe ist immer noch die Musik»[63]. La musica che l'aveva così tanto stimolata nel periodo fiorentino, tuttavia, non era la sua unica occupazione: a partire dal periodo americano, nonostante lo scetticismo dei familiari, si era dedicata, come il resto della 'dinastia' Mann, anche alla scrittura[64]. Monika Mann non è mai davvero emersa come scrittrice e a ciò ha senz'altro contribuito la frammentarietà della sua produzione[65]. Eppure, sin dai tempi del soggiorno a New York, cercò di rendere professionale il suo impegno nella scrittura, collaborando con

[61] K. Andert, *Monika Mann – eine Biografie,* Mare Verlag, Hamburg 2010, p. 86.

[62] M. Mann, *Capri und Campari*, in Ead., *Das fahrende Haus*, cit., p. 69. Trad.: Capri rispecchia la vita immutata degli elementi. Pensiamo agli occhi di un marinaio che hanno una magia unica. Pensiamo anche alla forza attrattiva di un corpo libero disteso. Quella scioltezza esercita su noi persone che siamo in costrizione – è la nostra esistenza che ci porta a essere legati – un'attrazione favolosa. L'isola è il mondo. A Capri è la nostra sete di mondo ad essere saziata. E per noi romantici, che temiamo il romanticismo, le barriere dell'isola costituiscono tranquillità e consolazione.

[63] M. Mann, *Monika Mann im Gespräch mit Gabriel Laub,* ivi, p. 18. Trad.: Il mio vero amore è sempre la musica.

[64] Katia Mann, lei stessa scrittrice, non gratificò mai la figlia Monika per essersi dedicata alla scrittura. Cfr. K. Andert, *Monika Mann – schutzsuchende Weltbürgerin*, ivi, p. 262.

[65] Di certo non facile da raccogliere, si deve infatti alla studiosa Karin Andert l'aver messo insieme le prose brevi di Monika Mann in *Das fahrende Haus. Aus dem Leben einer Weltbürgerin*,

varie testate e traducendo dall'inglese al tedesco[66]. Nonostante si sia occupata di varie tematiche, come la musica e il rapporto tra vita e arte[67], Monika Mann ha sempre ricevuto attenzione dalla critica solo affinché venissero svelati nuovi dettagli sulla famiglia di Thomas Mann[68]. L'attenzione esclusiva attirata dai suoi scritti legati alla famiglia ha fatto sì che l'intero panorama delle sue prose rimanesse a lungo sconosciuto[69].

Eppure, non solo la vita e i rapporti famigliari si svelano negli scritti di Monika Mann, che assumono rilevanza anche ai fini della documentazione e della memoria degli esuli della persecuzione antiebraica, ma anche in alcune prose brevi, spesso scritte in forma di articoli e saggi. Le opere di Monika Mann, ad ogni modo, hanno un taglio prettamente autobiografico; tuttavia, da essi non emergono soltanto particolari sul rapporto della scrittrice con i propri familiari, ma anche riflessioni di una certa raffinatezza intellettuale attorno a questioni esistenziali, come la ricerca di una dimora e della propria meta individuale: questioni, in altre parole, di primaria importanza per i protagonisti delle emigrazioni. «I

cit. Gli scritti di Monika Mann sono conservati presso l'archivio Monacensia di Monaco e il Deutsches Literatur Archiv di Marbach am Neckar.

66 Monika Mann contribuì sostanzialmente alla traduzione dell'autobiografia *The Turning Point* del fratello Klaus Mann, il quale per questo la ringrazia: K. Mann, *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht mit Textvarianten und Entwürfen im Anhang*, hrsg. und mit einem Nachwort von F. Kroll, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2006., p. 698.

67 Monika Mann omaggia in diverse occasioni il suo ex-maestro Luigi Dallapiccola. Cfr. M. Mann, *Brief an H. Kesten vom 23. August 1952*, in Ead., *Das fahrende Haus*, cit., pp 242-243. Inoltre, sono diversi i suoi scritti dedicati all'estetica musicale, come *Kunst der Musikalischen Interpretation*, ivi, pp. 107-108. Anche nell'autobiografia vi sono riferimenti al ruolo che la musica ricopre nella cultura italiana: M. Mann, *Vergangenes und Gegenwärtiges*, cit., p. 47.

68 Era stata anche Erika Mann, in una lettera alla sorella, a metterla in guardia dal rischio che si correva nell'esporre dettagli relativi alla propria famiglia, data la risonanza mediatica che avrebbero avuto: E. Mann, «Dear Moarr». Brief an M. Mann vom 13. Januar 1964, in M. Mann, *Das fahrende Haus*, cit., p. 191.

69 Rispetto a Monika, i primi due figli di Thomas Mann, Erika e Klaus, conobbero senz'altro una fama maggiore. Scrittrice dalle vedute antifasciste, Erika Mann (1905-1969) aveva mosso i primi passi all'interno del Deutsches Theater di Berlino, sotto la guida di Max Reinhardt e, nel 1933, prima di emigrare a Parigi, si era distinta per la fondazione del celebre cabaret *Pfeffermühle* per cui si occupava di rappresentare testi di argomento politico e durante l'esilio americano fu autrice del celebre romanzo *A Gang of Ten* (1942). Inoltre, strinse una collaborazione con il padre dal 1945 in poi, quando cominciò a occuparsi di conservare e pubblicare i suoi scritti. Ancora più ampia è invece la produzione di Klaus Mann, il quale fu romanziere e saggista, nonché autore di una celebre opera della *Exilliteratur* di lingua tedesca, come *Flucht in den Norden* (1934) e del romanzo *Mephisto* (1936). Anche gli altri figli Golo, Elisabeth e Michael, si dedicarono alla scrittura. Golo fu studioso e autore di trattati filosofici e storiografici, nonché di memorie legate alla sua epoca e alla storia della famiglia. Elisabeth, invece, adottò sin dall'inizio la lingua inglese e fu attiva presso l'università di Chicago come docente di diritto internazionale del mare, ma di lei si ricorda il trattato sull'emancipazione femminile *The Ascent of Woman* (1963). Michael Mann fu musicista, una formazione che aveva condiviso con le sorelle Monika ed Elisabeth, e studioso di letteratura, ambito di cui si era occupato anche con riferimento alle opere del padre. Dopo la guerra Elisabeth Mann Borgese risiedette a lungo a San Domenico di Fiesole.

don't know where to go» è uno degli emblematici motti di Monika Mann, che riassume le difficoltà di autodeterminarsi dopo l'esilio, soprattutto nella vastità della città di New York e che allude inevitabilmente allo smarrimento di chi ha vissuto l'esilio nella fase della giovinezza[70]. In particolare, dopo la tragedia che aveva colpito il marito e che l'aveva portata a cambiare destinazione, anche il concetto di 'casa' muta per la figlia di Thomas Mann e l'espressione «Das fahrende Haus» diviene la metafora della casa che si sposta con il migrante[71].

La riflessione sul concetto di 'casa' è anche un modo per esplorare la figura paterna che, per Monika Mann, è un altro oggetto di indagine, il quale ritorna in *Erinnerungen an Thomas Mann*[72] ma anche nell'autobiografia *Vergangenes und Gegenwärtiges*, o in alcune prose brevi come *Der Vater* e *Wald*[73]. «I'm afraid of knowing who my father is» aveva scritto, del resto, in una lettera a Peter de Mendelssohn (1908-1982), consapevole del fatto che il padre era, per certi versi, una figura a lei ancora sconosciuta[74].

Monika Mann si colloca all'interno del processo di emigrazione e ne coglie dei tratti fortemente rappresentativi per una generazione come la sua, costretta a cambiare casa, paese e lingua. In particolare, nelle riflessioni fatte a posteriori rispetto all'esilio, la condizione del migrante in cerca di un luogo sicuro è oggetto anche di scritti in forma poetica, o meglio, caratterizzati da un ibridismo di prosa e poesia, come *Die Ballade vom Emigranten*:

> Er schwenkt den Hut und verschwindet hinter der Sonne [...] Er lebt jetzt in einer umbrischen Stadt [...] Nur der Wind, der Wind von La Rocca sagt ihm den heimatlichen Gruß [...] Drei Jahre sind vorbei, fünf und acht [...] Hans Mai schafft, liebt, lacht, flucht und betet auf umbrisch und wendet den Kopf, wenn der Wind geht, der Wind von La Rocca.
> Ich will nachschauen dort, wo meine Väter liegen [...].[75]

La tematica dell'allontanamento dalla patria, rappresentata dai gesti del personaggio chiamato Hans Mai, a cui Monika Mann dà voce riportandone i pensieri in modo diretto, delineano una sorta di parabola dell'esule che saluta la propria patria, che, però, finisce col fondersi con quella nuova.

[70] M. Mann, *Letter to C. Neider, 28. August 1950*, in Ead., *Das fahrende Haus*, cit., p. 240.

[71] M. Mann, *Fünfzigmal erlebte ich den Rosenmonat*, ivi, p. 219.

[72] M. Mann, *Mein Vater: Erinnerungen an Thomas Mann*, «Neue deutsche Hefte: Beiträge zur europäischen Gegenwart», 19, 3, 1972, pp. 39-43.

[73] M. Mann, *Wald – Der Vater – Liebe*, in Ead., *Das fahrende Haus*, cit., p. 93-95

[74] M. Mann, *Brief an P. de Mendelssohn vom 20.11.1976*, ivi, p. 118. Trad.: Temo di scoprire chi sia mio padre.

[75] M. Mann, *Servus Hans Mai! Die Ballade vom Emigranten*, ivi, p. 90. Trad.: Sventola il cappello e scompare dietro il sole [...] Ora vive in una città umbra [...] Solo il vento, il vento di La Rocca gli rivolge il saluto di casa [...] Tre anni sono passati, cinque e poi otto [...] Hans Mai fa cose, ama, ride, impreca e prega in umbro e volta il capo quando c'è il vento, il vento di La Rocca. Voglio andare a vedere là, dove giacciono i miei padri.

La parabola si conclude con il suo ritorno al luogo natio. Monika Mann rappresenta qui la scelta di una seconda terra, intesa come *Wahlheimat*, ossia patria di adozione. Tali aspetti dell'esistenza intimamente legati allo spostamento inducono, come è ovvio, a riflettere sul concetto di appartenenza alla nazione e non stupisce che Monika Mann vi torni anche in altri scritti, come in *Die Schule der Weltbürgerin*: «Man fragt mich, welcher Nationalität ich bin, und ich antworte – ich bin amerikanischer, ursprünglich deutscher, zwischenhinein auch tschechischer und ungarischer und demnächst wohl wieder deutscher Nationalität»[76]. Questa forma di cosmopolitismo, che si è vista emergere anche in Wolfskehl, nel suo sentirsi ebreo, tedesco e latino al tempo stesso, diviene un mezzo per fronteggiare l'allontanamento dal proprio paese e costituisce la ridefinizione della propria identità anche nella letteratura[77]. Monika Mann stabilisce così delle categorie e nonostante la sua produzione letteraria sia estremamente frammentata, delinea un prototipo dell'esule cittadino del mondo, sia nei racconti sia nella sua più ampia opera autobiografica, pubblicata proprio al rientro in Italia: *Vergangenes und Gegenwärtiges*.

3.2.1 *Vergangenes und Gegenwärtiges*

Quando Monika Mann ricevette la notizia della morte del padre, decise di apporre una croce nel punto di *Vergangenes und Gegenwärtiges* che stava scrivendo[78]. Questo gesto simbolico è sicuramente un aspetto importante di questa autobiografia. La morte del padre costituisce l'occasione per riflettere sul tempo e sulla sovrapposizione di passato e presente:

> Ich versuche in meinen Erinnerungen ordnungsgemäß fortzufahren. Unwillkürlich mag nicht nur die Tonart wechseln, sondern es mag das Heute in seiner elementaren Neuheit das Gestern durchbrechen. Der Tod meines Vaters steht mir noch zu nah, als daß ich viel über ihn aussagen wollte. Eines nur – seine Gegenwart war stark. Seine Abwesenheit ist voll Gegenwart.[79]

[76] M. Mann, *Schule der Weltbürger (Ein Dokument)*, ivi, p. 31. Trad.: Mi si chiede di quale nazionalità io sia e io rispondo: "americana, originariamente tedesca, nel mezzo anche un po' ceca e ungherese e poi ancora di nazionalità tedesca". Vi è, infatti, nel considerarsi ungherese proprio l'allusione alla provenienza del marito Lányi, che descrive come un intellettuale raffinato e cosmopolita anch'egli, sicuramente arricchito dai lunghi anni trascorsi nello studio della storia dell'arte italiana.

[77] Sul processo di ricostruzione identitaria dell'esule cfr. B. Spies, *Konstrutionen nationaler Identität(en)*, in B. Bannasch, G. Rochus (Hrsgg.), *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, De Gruyter, Berlin 2013, pp. 75-96.

[78] M. Mann, *Vergangenes und Gegenwärtiges*, cit., p. 81.

[79] Ivi, p. 93. Trad.: Cerco di procedere con ordine nei miei ricordi. Inavvertitamente non solo può cambiare il tono ma le cose di oggi, nella loro semplice novità, possono anche irrompere in quelle di ieri. La morte di mio padre è ancora troppo vicina per consentirmi di dire tanto su di lui. Una cosa però posso dirla: la sua presenza era forte e la sua assenza è una grande presenza.

L'opera è suddivisa in tre parti, in ognuna delle quali si può associare la presenza della scrittrice a un luogo: la casa paterna (*Erster Teil*), la scuola (*Zweiter Teil*), le varie tappe in Europa e negli Stati Uniti toccate durante l'emigrazione (*Dritter Teil*). L'autrice dà inizio al suo racconto ripercorrendo la propria infanzia e giovinezza, ma istituendo dei continui rimandi all'età matura, seguendo quella che è una cronologia dei ricordi. Così facendo, Monika Mann riesce a condurre profonde riflessioni sul tempo e sulla percezione del suo trascorrere e, partendo dal racconto di sé, estende il discorso alla sua epoca. Il tempo diviene protagonista nel momento in cui si spiega come viene percepito: vent'anni trascorsi nella casa paterna, per esempio, le sono sembrati «due secoli»[80]. Riflettendo sul tempo, la scrittrice riesce a coglierne anche la percezione soggettiva, dando alla narrazione il suo personale ritmo: «Das Kind glaubt im Grund nicht an Wiederkehr, oder in seinem blinden Gegenwartsglauben empfindet es doch eine Ewigkeit von einem Erleben zum anderen»[81].

Nella prima parte, Monika Mann rievoca l'infanzia trascorsa nella casa paterna e la sua attenzione si concentra in modo intenso sul via vai continuo nella casa dello scrittore e sulla quotidianità autentica della famiglia, il tutto restituito attraverso le impressioni di una bambina; mentre nella seconda parte, l'ambiente cambia e diviene quello scolastico. Monika racconta della propria insofferenza verso la scuola femminile, dei suoi conflitti con alcuni insegnanti e di come abbia ritrovato la serenità nella sua scuola: «Landerziehungsheim». È infatti lì che si intensifica la sua devozione alla musica, in particolare grazie all'incontro con il suo insegnante e all'amicizia con un compagno di scuola di origine ebraica, di cui Monika ricorda il talento. Con questi personaggi, l'autrice discute dell'essenza della musica ed è lei stessa, sin dalla più tenera età, a darne una definizione, stimolata dal suo stesso maestro:

> Aber dies Mozart-Quartett, was bedeutet es? – Ich stammle – Abstrakte Sprache – Fusion des eigenen Herzens mit dem universalen Herzen: aus dem universalen Herzen stammt der Rhythmus – im Rhythmus ist schon Ton, indem andere Töne mitschwingen – Harmonie und Melodie stellen sich ein – der Äther ist voll Musik. Sie muss nur aus der Stille erweckt werden.[82]

Questo ricordo legato alla musica trova echi anche in quello del maestro Dallapiccola e delle lezioni di Firenze, un periodo che per lei comportò grande stimolo intellettuale, data la portata internazionale dell'entourage *entourage* del maestro.

[80] Ivi, p. 11.

[81] *Ibidem*. Trad.: Fondamentalmente il bambino non crede nel ritorno, o meglio, nel suo cieco credere nel presente percepisce comunque un'eternità tra un'esperienza e un'altra.

[82] Ivi, p. 46. Trad.: "Ma questo quartetto di Mozart, che significa?" – Al che io balbetto – "Una lingua astratta. La fusione del proprio cuore con quello universale e dal cuore universale viene il ritmo, nel ritmo c'è il tono, e mentre gli altri toni vibrano insieme l'armonia e la melodia si presentano: l'etere è tutto fatto di musica. Essa deve soltanto essere risvegliata dal silenzio".

Anche l'ambiente della casa paterna è associato alla dimensione internazionale. Monika ricorda gli incontri e la sua casa affollata e immagina il padre come un «Dirigent» in una casa che lei stessa paragona a un albergo, tante sono le persone che la frequentano[83]. Quell'atmosfera viene, però, presto stravolta quando il clima politico inizia a cambiare: l'autrice descrive gli animi della gente comune scaldarsi nei luoghi pubblici all'avanzare del nazionalsocialismo e su questi ricordi amari si conclude la parte della giovinezza.

Nella terza parte si ha un brusco cambiamento: il punto di vista diviene progressivamente meno soggettivo e viene introdotto il discorso sull'emigrazione. Prima di affrontare l'allontanamento dalla Germania, però, Monika Mann descrive le enormi contraddizioni che caratterizzavano quell'epoca, in cui il rapido progresso scientifico non sembrava più corrispondere al grado di civilizzazione dell'essere umano: «Das motorisierte Mittelalter war hereingebrochen. Technik und Vernichtung, Fortschritt und Sadismus marschierten Hand in Hand. Das Herz unseres Landes wurde gefoltert. Das Kleine wurde groß, das Niedere kam nach oben, das Unfreie glaubte frei zu sein auf dem Wege der Gewalt»[84]. In quell'epoca, durante la quale si assisteva a uno sviluppo tecnologico senza precedenti, si diffondevano contemporaneamente atteggiamenti come il sadismo, termine da lei ripetutamente impiegato, e l'antisemitismo. Se da una parte la scienza progrediva, dall'altra parte, la cultura veniva minata attraverso espulsioni e roghi di libri[85]. L'autrice porta avanti la descrizione di un clima caratterizzato da profonde contraddizioni di cui lei stessa è testimone.

È in questa terza parte che Monika Mann si ritrova anche a descrivere il padre sotto una veste completamente differente. Lo sguardo attonito di Thomas Mann mentre osserva il tracollo del suo paese è quello di chi si sta salvando ponendosi al di fuori, ma restando di fatto impotente: «"Weltbürger" war ihm noch unbekannt; er empfand den Verlust der Heimat als den eigenen Untergang. Und seine völlige Machtlosigkeit gegen das Unwesen seiner Landsleute legte ihn lahm»[86]. Ed è in questo tragico contesto che la dimensione nazionale dell'esule diviene universale. I giovani che a partire dal 1933 vissero l'allontanamento dal proprio paese sono quelli che Monika Mann chiama «Weltkinder» e che esperirono l'esilio, ritrovandosi in un contesto in cui il sentirsi tedeschi si contrapponeva a un nuovo senso di internazionalità:

> Wir alle – im geringeren Maßstab – waren bestimmt, Weltkinder zu sein: übrigens klärte und festigte sich gerade durch diese seelische Erweiterung

[83] Ivi, p. 53.

[84] Ivi, p. 65. Trad.: Irrompeva il medioevo motorizzato. Tecnica e annientamento, progresso e sadismo marciavano mano nella mano. Il cuore del nostro Paese veniva torturato. Ciò che era piccolo divenne grande, ciò che era basso si innalzava, il non libero credeva di essere libero tramite la violenza.

[85] Ivi, p. 58.

[86] Ivi, p. 65. Trad.: L'essere cittadino del mondo era una cosa per lui ancora sconosciuta; avvertì la dissoluzione della patria come il suo fallimento personale.

> unsere «Heimat», die jetzt durch den äußeren Verzicht ein rein Inneres wurde. Eine Art Geheimschatz. Der Exilierte wurzelt im Ursprung, trägt seine geistige Herkunft gleichsam wie Nägel an den Stiefeln, um auf dem Glatteis der Fremde nicht auszurutschen. Mein Vater parlierte Französisch, fuhr in einem «Peugeot» und aß «Croissants» aber in ihm vertiefte sich das «Goethe-Erlebnis», die deutsche Liederkunst und anderes mehr.[87]

In questo passo, Monika rende bene l'idea del bagaglio che ogni esule porta con sé, quando accede al mondo che gli è estraneo: nel caso del padre Thomas Mann, quest'ultimo avrebbe portato sempre con sé la propria cultura tedesca, che avrebbe continuato a esistere a prescindere del suo senso di adattamento nel paese straniero.

Nelle pagine che seguono, Monika delinea le tappe dell'emigrazione sua e della sua famiglia, cominciando a raccontare dell'Italia e della sua prima esperienza a Firenze nel 1933. Il passato e il presente dialogano nella memoria di Firenze e, in questo spazio occupato dai ricordi, il fascino della città emerge, secondo l'autrice, proprio dal connubio tra antico e moderno, tra arte e natura:

> In Florenz, das mich heute tot anmutet, begeisterte mich das harmonische Ineinander von Feierlichem und Intimem, von Renaissancepracht und aromatischen Winkelgassen, das direkt in die Natur mündete. Zwischen Stadt und Natur waltete ein organischer Zusammenhang. Die antiken Mauern, Türme und Kuppeln lagen wie Geborgenheit zwischen den Zypressen – und Rebenhügeln, über die der Abendhimmel manchmal ein Violett breitete. Die toskanische Landschaft ist die ruhigste, die ich kenne, trotz ihres Kontrastspiels von düster und lieblich. Sie ist eine musische Landschaft, und musisch war auch ihre Hauptstadt Florenz. Damals pochte in ihr das Leben. Vom Faschismus wenig angerührt, war sie ein kleines internationales Zentrum von Eleganz und Kultur, das sich wiederum in seiner Anmut und Natürlichkeit gefiel.[88]

Sono diversi tra quelli qui trattati gli scrittori che pongono l'accento su queste suggestioni di Firenze, in cui elementi del paesaggio della città, apparente-

[87] Ivi, p. 66. Trad.: Noi tutti – in una certa misura – eravamo destinati a diventare figli del mondo: del resto la nostra *Heimat* si chiariva e consolidava proprio grazie a questo ampliamento spirituale; a causa della rinuncia esteriore diventava qualcosa di puramente interiore. Una specie di tesoro segreto. L'esiliato affonda le sue radici nell'origine, porta con sé la sua provenienza spirituale così come gli stivali hanno i chiodi per non farci scivolare sul ghiaccio della terra straniera. Mio padre parlava francese, guidava una "Peugeot" e mangiava "croissant" ma dentro di lui si faceva più profonda "l'esperienza goethiana", l'arte tedesca del *Lied* e molto altro.

[88] Ivi, p. 70. Trad.: A Firenze, che oggi mi appare morta, mi entusiasmava l'armonioso mescolarsi del suo carattere festoso e intimo, dello splendore rinascimentale e delle stradine profumate, che sfociavano direttamente nella natura. Tra città e natura c'era un organico connubio. Le antiche mura, le torri e le cupole stavano nascoste tra i cipressi e le colline che a volte la sera si tingevano di violetto. Il paesaggio toscano è il più tranquillo che io conosca, nonostante i suoi giochi di contrasto tra oscuro e ameno. Ha un paesaggio musale anche il suo capoluogo, Firenze. Una volta pullulava di vita. Poco intaccata dal fascismo, era un piccolo centro internazionale di eleganza e cultura, che si compiaceva nella propria grazia e naturalezza.

mente opposti, vengono percepiti come complementari e offrono, in particolare all'esule, un senso di riconciliazione.

I ricordi di Firenze che Monika rievoca in modo sentito, anche perché sono legati all'affetto verso il marito, contrastano in qualche modo con quelli delle tappe successive, poiché dopo l'Italia e il breve soggiorno a Vienna e a Londra con il marito, avviene la tragedia che le strappa per sempre Jenö Lányi. Monika ricorda il naufragio seguendo il racconto che ne aveva fatto alla sorella Erika e rievoca lo sforzo fatto per salvarsi. Questo momento segna anche il passaggio negli Stati Uniti, dove approda nel 1939, qualche mese dopo la tragedia.

Se per Monika Mann a Firenze si poteva vivere bene anche da soli[89], a New York quella stessa solitudine diventa sovrastante: «Ja, in New York ist man einsam wie in keiner anderen Stadt, zugleich gewährt es eine Protektion wie eine riesige, stählerne, abstrakte Mutter»[90]. New York la attira creando delle sensazioni contrastanti di meraviglia e inquietudine, di energia primordiale ma anche di inadeguatezza. Queste sensazioni vengono descritte sempre con una polarità marcata, fatta di antitesi e ossimori che confermano la quantità di stimoli che la scrittrice traeva dalla città. Tali stimoli furono anche e soprattutto di natura culturale, al punto che Monika Mann considererà sempre il periodo americano come fondamentale per gli esuli, tanto più che nel suo caso esso coincide proprio con quella che lei definisce «fase letteraria», in cui si formò attraverso le più disparate letture degli autori europei dell'Ottocento e del Novecento[91].

Tuttavia, quel senso di protezione che derivava dall'essere approdata in America dopo la tragedia e dalla città così avvolgente non è sufficiente a evitare la persistenza della sua inquietudine, che la porterà nuovamente a migrare verso altre mete. In Italia, dunque, e non in Germania, paese per cui provava un grande risentimento, sia a causa della politica antiebraica che l'aveva condotta sul cammino dell'emigrazione, sia a causa della morte del marito: «Denn ich vermochte nicht, in der 'alten Erde' mein Heimatland als meine Bleibe zu wählen, sondern Italien, das schon lang die Heimat meines Herzens war [...] Und nirgends ist – wie in Italien – das Fremde so heimatlich»[92]. Questa visione esaltante dell'Italia da parte di Monika Mann non è libera da stereotipi: lei definisce spesso 'esotico' il Paese e la sua popolazione, tuttavia continua a provare attrazione per quell'esotismo. Lei stessa si accorgerà di dover vagare ancora prima di trovare un luogo dove approdare di nuovo. Una volta giunta in Italia nel 1952, infatti, passò per Genova, Bordighera e Roma, prima di giungere a Capri[93].

89 *Ibidem*.

90 Ivi, p. 103. Trad.: Sì, a New York si è soli come in nessun'altra città e al tempo stesso essa ci concede una protezione come una gigantesca e astratta madre d'acciaio.

91 Ivi, p. 97.

92 Ivi, p. 113. Trad.: Infatti, come patria in cui rimanere non volevo scegliere la vecchia terra, bensì l'Italia, che già da tempo era la patria nel mio cuore [...] E in nessun altro posto come in Italia ciò che è estraneo può diventare così familiare.

93 K. Andert, *Monika Mann – eine Biografie*, cit., p. 86.

Simili agli schizzi che scriverà più tardi su Capri (*Capri-Skizzen*), in cui descrive in brevi didascalie quasi pittoriche, gli abitanti e il paesaggio isolano[94], Monika Mann conclude *Vergangenes und Gegenwärtiges* con un'immagine simile a un'istantanea, in cui cattura gli abitanti dell'isola che festeggiano il nuovo anno, ballando in costume tipico. Lo sguardo dell'osservatrice trova riposo soltanto una volta che passa ad ammirare il mare: «Es ist nicht einsam hier. Das Meer pocht ringsum an die Insel wie teurer Besuch aus der Ferne. Und dies Inselland ist wie eine einzige hohe, weitere Festung in einer zerrinnenden Welt…»[95].

3.3 Le tappe dell'esilio: Otti Binswanger-Lilienthal

Otti Binswanger-Lilienthal è stata una preziosa depositaria di memorie relative all'esilio dei tedeschi di origine ebraica in Italia e proprio lo storico Klaus Voigt ebbe l'opportunità di sentire di persona i suoi racconti, all'inizio degli anni Settanta, mentre lei era ancora in vita e si trovava a Firenze:

> Die Tatsache der Emigration in Italien wurde mir zum erstenmal bewußt, als ich während des Studiums in Florenz Otti Binswanger, die Nichte des Berliner Flugpioniers Otto Lilienthal, kennenlernte. Sie war nach 1933 mit ihrem Mann, dem Romanisten Paul Binswanger, der aus einer jüdischen Familie stammte, nach Italien emigriert, wo sie zunächst in Rapallo und danach in Florenz jüdische Kinder aus Deutschland bei sich aufnahm. Nach der Verkündung der italienischen Rassengesetze im Herbst 1938 gingen Otti und Paul Binswanger nach Neuseeland, von wo sie nach dem Krieg nach Italien zurückkehrten. Bis zu Otti Binswangers Tod war ich oft bei ihr zu Gast in der Erta Canina am Stadtrand von Florenz. In Gesprächen erfuhr ich nach und nach mehr über ihre Lebensumstände im Exil, und ich beobachtete die Entstehung ihrer Memoiren, denen sie in Anspielung auf die Flugpassion in ihrem Elternhaus den Titel „den Albatros. Ein Weg durch die Zeit" gab. Sie versuchte damals vergeblich, für das Manuskript einen Verleger zu finden.[96]

[94] M. Mann, *Capri-Skizzen*, in Ead., *Das fahrende Haus*, cit., pp. 83-86.

[95] M. Mann, *Vergangenes und Gegenwärtiges*, cit., p. 122. Trad.: Non c'è solitudine qui. Il mare batte attorno all'isola come un caro visitatore venuto da lontano. E questa isola è come un'alta fortezza in un mondo che si dissolve.

[96] «Dell'esistenza dell'emigrazione in Italia venni per la prima volta a conoscenza mentre ero studente a Firenze, quando conobbi Otti Binswanger, nipote del pioniere berlinese dell'aviazione, Otto Lilienthal. Insieme al marito, il romanista Paul Binswanger, che era di famiglia ebraica, era emigrata in Italia nel 1933, dove, prima a Rapallo e poi a Firenze, aveva ospitato bambini ebrei provenienti dalla Germania. Dopo la proclamazione delle leggi razziali italiane nell'autunno 1938, Otti e Paul Binswanger si trasferirono in Nuova Zelanda, da dove dopo la guerra tornarono in Italia. Fino alla morte di Otti Binswanger fui spesso suo ospite nella sua casa dell'Erta Canina, sulle colline di Firenze. Nel corso dei miei colloqui con lei appresi man mano molte notizie sulle condizioni di vita nell'esilio, e potei osservare come andavano prendendo forma le sue memorie, cui con riferimento alla passione per il volo che dominava nella sua casa paterna, aveva dato il titolo *L'albatros. Un percorso attraverso il tempo.* Tentò invano allora di trovare un editore per il suo manoscritto». K. Voigt,

Nell'*incipit* di *Zuflucht auf Widerruf* Voigt esprime la gratitudine verso questa testimone dell'esilio italiano la quale lo aveva arricchito di dettagli sull'emigrazione degli ebrei tedeschi in Italia. Nonostante la rilevanza storica di *Der Albatros* (2011), che Voigt cita più volte nel suo trattato, Otti Binswanger-Lilienthal non vide mai la sua opera pubblicata[97].

Ottilie Lilienthal, comunemente chiamata Otti, era nata nel 1896 a Berlino ed era figlia dell'architetto Gustav Lilienthal (1849-1933), fratello del celebre pioniere di aviazione Otto Lilienthal (1848-1896)[98]. Quella di Otti Lilienthal era una famiglia benestante, non ebraica, ma lei si legò comunque all'ebraismo quando conobbe nel 1927 lo studioso Paul Binswanger (1896-1961)[99]. Gli anni della giovinezza furono caratterizzati dalla partecipazione al movimento giovanile dei *Wandervogel*[100]. Otti portò avanti sempre il suo impegno nelle questioni sociali appoggiando alcuni movimenti di emancipazione femminile, come la *Frauensiedlung*, che si sviluppò proprio a Berlino negli anni Venti[101]. In particolare, poi, negli anni della formazione, si era occupata della cura di neonati e, infine, era divenuta insegnante di ginnastica ritmica.

Otti sposò Paul Binswanger nel 1933, che aveva appena conseguito il Dottorato di Ricerca presso l'Università di Heidelberg e che vide svanire la sua carriera a causa dei primi provvedimenti di tipo antisemitico. L'incompiutezza della carriera di Binswanger e il suo mancato senso di realizzazione è un aspetto che Otti Lilienthal affronta anche nella sua autobiografia, poiché fu per lei oggetto di grande apprensione, considerando che lo studioso tentò di garantirsi una posizione in ogni luogo in cui la coppia soggiornò[102].

La prima tappa dell'esilio dei Binswanger fu Rapallo, dove i due aprirono una pensione che Otti Lilienthal gestiva interamente da sola, lasciando che il

Zuflucht auf Widerruf, cit., p. 10. Trad. di L. Melissari, *Il rifugio precario*, La Nuova Italia, Firenze 1993, p. X. Eventuali riferimenti tradotti saranno tratti da questa edizione.

97 All'epoca in cui Voigt era studente a Firenze, infatti, l'autobiografia di Otti Binswanger-Lilienthal, *Der Albatros*, era conosciuta solo in forma di dattiloscritto e non era stata ancora pubblicata. L.K. Wittman, *Nachwort,* in O. Binswanger-Lilienthal, *Der Albatros*: *Ein Weg durch die Zeit. Jugend in Berlin – Leben in der Emigration*, hrsg. von F. Voit with an essay by L.K. Wittmann, Metropol Verlag, Berlin 2011, p. 211.

98 Otto Lilienthal fu il primo ad aver costruito un aliante e a sperimentare personalmente il volo con diversi mezzi.

99 Binswanger fu sia germanista che romanista.

100 Movimento di studenti costituitosi nel 1896 in cui si sosteneva un ritorno allo stato di natura e che predicava una libertà svincolata dalle restrizioni della società borghese. Con loro Otti Binswanger-Lilienthal percorse una marcia di 75 km da Berlino a Wittenberg. Ivi, p. 40.

101 In accordo con l'antroposofia di Rudolf Steiner, il movimento *Frauensiedlung Loheland*, all'interno del quale poi Otti intraprese la sua formazione come insegnante di ginnastica, prevedeva la sensibilizzazione delle donne affinché, attraverso il movimento, avviassero un processo di consapevolezza del proprio corpo al fine di contrastarne l'identificazione come oggetto.

102 Sia in Italia sia in Nuova Zelanda Paul Binswanger fatica a inserirsi in modo professionale nell'ambiente accademico locale, cosa che lo riempie di insoddisfazione.

marito si dedicasse alla ricerca e alla pubblicazione su Wilhelm von Humboldt a cui lavorava[103]. Nel 1934, i due coniugi si spostarono quindi a Firenze e anche lì, grazie all'intraprendenza di Otti, aprirono una pensione dove, stando a quanto testimonia lo scrittore Georges Arthur Goldschmidt in *Vom Nachexil* (§1.1), davano ospitalità ai profughi dalla Germania, accogliendo anche bambini. Come si è scritto nell'introduzione, infatti, Otti Binswanger fu parte attiva di quella rete del soccorso agli ebrei che si era attivata a Firenze, e che partiva proprio dai profughi stessi, i quali ufficialmente svolgevano l'attività di albergatori per lavoro e, in effetti, facilitavano il soggiorno a chi fuggiva dalla Germania. Tale pratica coinvolgeva anche vari intellettuali del contesto fiorentino, come Lucy von Jacobi, Alfred Neumann e Kurt Wolff. Durante gli anni trascorsi a Firenze, i Binswanger furono in contatto con diversi intellettuali, soprattutto italiani, ma non incontrarono mai per esempio Karl Wolfskehl, che Paul aveva conosciuto a Heidelberg. Come mostrano le lettere rinvenute, il rapporto con Wolfskehl si intensificò, invece, quando la coppia emigrò nel 1938 in Nuova Zelanda, a Christchurch[104]. Nel 1942, infatti, i coniugi fecero visita al poeta, ad Auckland, dove viveva con la segretaria Margot Ruben (§2.3).

La vita in Nuova Zelanda per i Binswanger trascorse in modo piuttosto sereno e fu lì che Otti iniziò a scrivere testi in prosa, adottando da subito la lingua inglese. L'unico scritto a essere pubblicato mentre era in vita fu *And how do you like this country. Stories of New Zealand* (1945)[105], una raccolta di racconti che assume importanza per comprendere le condizioni di chi emigrava dall'altra parte del mondo. In questi racconti le immagini del paese fungono da ambientazione per lo snodarsi di storie. Nel contesto dell'emigrazione, con tratti particolarmente autobiografici, vengono inserite le singole vicende frutto di fantasia. Ne traspare, così, sia l'intento di far conoscere il 'nuovo Mondo' sia quello di far comprendere al lettore le esperienze degli europei che ora lo abitano:

> The woman with the foreign name belongs to those millions of Europeans who have had to endure, besides the loss of their father-land, the unshakable stupidity, petty cowardice, monstrosities of red tape, the inertia of heart, which the governments of the various non-aggressors nations displayed in the moment when what was Europe had to be rescued in her survivors.[106]

[103] F. Voit, *Wege ins Exil*, in Id., *Eine Wiederbegegnung im neuseelaendischen Exil. Der Briefwechsel von Karl Wolfskehl mit Otti und Paul Binswanger (1939-1948)*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2014, p. 3. La monografia su Wilhelm von Humboldt uscì proprio durante l'esilio italiano: P. Binswanger, *Wilhelm von Humboldt*, Huber, Frauenfeld 1937. Fu lo psichiatra Ludwig Binswanger, amico e parente di Paul a incentivarlo a pubblicare la monografia su Wilhelm von Humboldt. O. Binswager-Lilienthal, *Der Albatros*, cit., p. 96.

[104] Si veda il capitolo *Besuch im Exil* in O. Binswanger-Lilienthal, *Der Albatros*, cit., pp. 140-143; e il seguente carteggio: F. Voit (Hrsg.), *Eine Wiederbegegnung im neuseeländischen Exil*, cit.

[105] O. Binwanger-Lilienthal, *And how do you like this country? Stories of New Zealand*, ed. by F. Voit with an essay by L.K. Wittmann, Peter Lang, Frankfurt am Main 2010 (1995).

[106] O. Binswanger-Lilienthal, *Love*, ivi, p. 53. Trad.: La donna col nome straniero fa parte di quei milioni di europei che hanno dovuto sopportare, oltre alla perdita della loro patria, la

L'autrice aveva in mente anche il progetto per un'altra opera, di cui, tuttavia, ci resta soltanto il titolo: *The Story of a German Generation*[107].

Da personalità eclettica quale poi si è dimostrata, Otti si distinse anche nella scultura e partecipò a un'esposizione presso la Art Gallery di Christchurch, denominata *Group 45*, all'interno della quale espose quattro opere ispirate alla sua famiglia e all'emigrazione[108]. Nel 1949, i Binswanger lasciarono la Nuova Zelanda e si trasferirono a Londra; tuttavia, questo periodo fu intervallato da alcuni ritorni a Berlino, in cui l'autrice descrive il nuovo assetto della città, con riferimenti al clima della Guerra Fredda[109].

Nel 1959, i Binswanger decisero di far ritorno a Firenze, quando Paul ottenne l'incarico di Lettore di Lingua Tedesca presso l'Università grazie all'intercessione del germanista Vittorio Santoli[110]. Paul morì solo due anni dopo il ritorno dei Binswanger a Firenze e fu in quel momento che sua moglie si dedicò intensamente alla scrittura della sua autobiografia: *Der Albatros. Ein Weg durch die Zeit. Jugend in Berlin – Leben in der Emigration*. Otti Binswanger-Lilienthal morì a Firenze, nella sua casa tra le colline, nel 1971.

3.3.1 *Der Albatros*

La storia di questa autobiografia è complessa, poiché ebbe una stesura assai lunga: Otti vi lavorò dal 1961 fino alla sua morte e il suo lavoro è stato pubblicato soltanto nel 2011. L'opera è una notevole espressione della memoria non solo dell'esilio ma anche del post-esilio. In *Der Albatros*, Otti Binswanger-Lilienthal ha descritto, infatti, un'emigrazione a tappe, testimoniando così con la sua vicenda quello che era stato il destino di coloro che dalla Germania raggiunsero l'Italia e poi da lì dovettero riparare altrove, a causa dell'avvio della politica antiebraica nel 1938. L'intento dell'autrice era ben chiaro sin dall'inizio: narrare la storia della propria famiglia e, soprattutto, far conoscere quel complesso passato, suo e dei suoi contemporanei, alle nuove generazioni, al fine di conservare la memoria di fasi della storia che si sono succedute in maniera convulsa.

Proprio come avviene per Monika Mann in *Vergangenes und Gegenwärtiges*, anche *Der Albatros* inizia in Germania e Otti Binswanger introduce il suo am-

stupidità irremovibile, la gretta viltà, le mostruosità della burocrazia e l'inerzia del cuore che i governi delle varie nazioni non aggressive hanno messo in atto nel momento in cui quella che era l'Europa doveva essere salvata con i suoi superstiti.

[107] L.K. Wittman, *Nachwort*, cit., p. 211. Vi era anche un'opera sconosciuta: si tratta del racconto *Briefe von den Antipoden*, inoltre, inserito nel volume del carteggio dei Binswanger con Wolfskehl. In esso Otti affronta la raffigurazione degli esuli dall'altra parte del mondo e cerca di svincolarla dagli stereotipi di chi li crede 'in paradiso'. O. Binswanger-Lilienthal, *Briefe von den Antipoden*, in F. Voit (Hrsg.), *Eine Wiederbegegnung im neuseeländischen Exil*, cit., pp. 95-104.

[108] Ivi, p. 248.

[109] O. Binswanger-Lilienthal, *Der Albatros*, cit., p. 184.

[110] F. Voit (Hrsg.), *Eine Wiederbegegnung im neuseeländischen Exil*, cit., p. 276.

biente familiare berlinese, piuttosto benestante e fatto di personalità illustri della città, come suo padre, l'architetto Gustav Lilienthal, e suo zio Otto. È proprio a partire da questa famiglia di pionieri dell'aviazione che trova spazio la simbologia dell'albatros, che non solo è presente nel titolo, ma viene menzionata anche nel corso dell'opera. In uno dei primi capitoli, *Der Albatros* appunto, la scrittrice lo impiega per rievocare la passione con cui lo zio, in collaborazione con il padre, aveva condotto i primi esperimenti sul volo: «Ich fühlte mich so als Erbe dieser väterlichen Reise»[111]. Il senso di sicurezza domestica provato nella casa paterna trova quindi un legame con un'altra ripresa di questo simbolo, che è anche quella del finale, in cui Otti afferma che, nonostante le difficoltà, il viaggio dell'esilio l'ha portata comunque verso la libertà e la salvezza: «So ist der Albatros, der seit siebzig Jahren in dem Haus, aus dem ich kam, unter der Decke hängt, auch mein Beschützer gewesen. Ich habe der Flügel bedurft, und sie trugen mich»[112].

La prosa di Otti Binswanger-Lilienthal scorre sul doppio binario dell'esperienza personale e collettiva e le vicende narrate si rendono emblematiche per la sua intera generazione. Sebbene emerga il punto di vista di chi narra le proprie dirette testimonianze, esse non emergono mai in maniera insistente. Nel creare questo ponte tra la famiglia del passato e il suo presente nell'emigrazione l'autrice riesce sempre a trovare un senso negli avvenimenti, anche i peggiori, a cominciare dall'allontanamento dalla propria patria. A partire da questo proposito, oltre ad arricchire il racconto di descrizioni degli ambienti vissuti, Otti Binswanger-Lilienthal porta avanti con chiarezza l'intento di sensibilizzare il lettore e di portarlo a conoscenza delle questioni politiche e sociali in cui il processo dell'emigrazione degli ebrei dalla Germania trova contesto. La questione della persecuzione razziale, dunque, pertiene all'intera opera e l'autrice illustra come, sin dagli anni Venti, si poteva già osservare l'annidarsi dei pregiudizi etnici di tipo antisemitico nella quotidianità:

> Mit dem wachsenden Bewußtsein der «Volksgemeinschaft» wuchs das Ausmaß antisemitischer Floskeln. Ende der Zwanzigerjahre bekam ich dies auch in meinen Gymnastikkursen zu schmecken. Meine Kurse fanden in einem Gemeindehaus statt, vor dem die Bronze Johannes des Täufers aufgestellt worden war: «eigentlich ist es doch allerhand, dass X den Auftrag bekam, man weiß doch, dass er Halbjude ist» äußerte sich eine Schülerin.[113]

[111] O. Binswanger-Lilienthal, *Der Albatros*, cit., p. 118. Trad.: Mi sentivo come un'erede del viaggio di mio padre.

[112] Ivi, p. 201. Trad.: E così l'albatros che da settant'anni pendeva dal soffitto della casa in cui venni al mondo divenne anche il mio protettore. Ho avuto bisogno di quelle ali ed esse mi hanno portata.

[113] Ivi, p. 87. Trad.: Con la crescente consapevolezza della *Volksgemeinschaft* crebbe la dimensione della retorica antisemitica. Alla fine degli anni Venti cominciai ad avvertirlo anche nei miei corsi di ginnastica. I miei corsi si svolgevano in un edificio comunale, davanti a cui era stato apposto il bronzo di Giovanni Battista: "in realtà è proprio il colmo che X abbia ottenuto l'incarico, si sa che è un mezzo ebreo" disse una studentessa.

Sempre in questo capitolo, intitolato, «Deutsche *Volksgemeinschaft*», l'autrice racconta come il suo stesso padre, pur non essendo ebreo, incontrasse spesso difficoltà in pubblico soltanto perché il cognome Lilienthal poteva suonare ebraico[114].

La questione dell'antisemitismo viene ripresa frequentemente e Otti racconta proprio la triste disgregazione delle famiglie ebraiche o miste che emigravano dalla Germania:

> Die „nicht arischen" Familien schicken ihre Kinder ins Ausland, zu dem die Eltern keinen Zugang mehr erhielten. Ehen wurden aus „Vernunftgründen" geschieden, um dem nichtjüdischen Teil das Fortkommen zu erleichtern. Die quälende Jagd um Eintrittsvisa für fast alle Länder der Welt hatte begonnen. Deutschland verlor viele seiner Bürger, die dem kulturellen Leben, seiner Kunst und Wissenschaft Profil und Charakter gegeben hatten.[115]

Abbiamo visto come queste dinamiche interessassero anche alcuni degli autori trattati, come Alice Berend, che fu costretta a divorziare (§2.1) o si pensi anche ai tanti giovani, di cui fu testimone la scuola-convitto di Firenze, e all'allontanamento che subirono dai genitori, i quali di fatto rinunciavano ai propri figli per garantire loro un futuro (§1.2.2).

Il ricordo di Firenze dell'autrice, dunque, non è soltanto legato all'espressione continua dell'apprezzamento del luogo e alla serenità di aver trovato riparo in Italia, ma anche alle problematiche dell'emergenza quotidiana, causata dall'arrivo degli stranieri. Prima di spostarsi in un'altra abitazione, che viene chiamata «Podere», la coppia visse e gestì la propria pensione nella villa «La Limonaia» e l'autrice riferisce di come dovesse quotidianamente mettere in atto strategie per andare avanti. Otti si ritrovava pazientemente a ospitare, sostenere e ascoltare tutte le persone che provenivano dalla Germania, le quali riversavano su di lei i loro problemi[116]. La risolutezza di questa donna, che si prodigava nonostante le sue personali incertezze, traspare dai suoi racconti:

> Praktisches Improvisieren war für mich eine anerzogene Selbstverständlichkeit, eine unbezahlbare Vorbildung für die Migration. Beide entdeckten wir ganz neue Fähigkeiten für Anstreichen und Umbauen von Möbeln [...] Hinter den Mauern dieses sympathischen Hauses genoss ich ein Gefühl von Sicherheit, nur manchmal getrübt von der bangen Frage: Kann dieses Leben währen, wo liegt seine Zukunft?[117]

[114] Ivi, p. 86. Si indica con il termine *Volksgemeinschaft* l'idea di riunire il popolo in un'unica comunità, che venne sempre più intesa come comunità "razziale".

[115] Ivi, p. 103. Trad.: Le famiglie non ariane mandavano i loro figli all'estero, dove loro non avevano più possibilità di ingresso. I matrimoni vennero sciolti per 'ragionevoli' motivi così da permettere al coniuge non ebreo di andare avanti. La tormentosa caccia ai visti d'ingresso per quasi tutti i Paesi del mondo era iniziata. La Germania perse molti di quei suoi cittadini che avevano dato alla vita culturale, all'arte e alla scienza profilo e carattere.

[116] Ivi, p. 105.

[117] Ivi, pp. 107-108. Trad.: Improvvisare nell'ambito pratico era una cosa naturale per me, una dote preziosa per l'emigrazione. Entrambi scoprimmo nuove capacità nel dipingere e rico-

Il racconto di Firenze, dunque, diviene la descrizione di un luogo paesaggisticamente affascinante, in cui si resisteva alle condizioni precarie proprio adattandosi, passo dopo passo, anche alla lingua stessa: «Wir traten jetzt Schritt um Schritt in das neue, in das italienische Leben hinein, die Sprache wuchs uns mit den menschlichen Kontakten zu, und ich genoss die Freundlichkeit und das Wohltun dieses Volkes, das tägliche Leben war reich an Bildern, man erlebte Opern und Dramen»[118].

Se nel primo capitolo dedicato a Firenze, intitolato appunto *Nach Florenz*, le descrizioni si concentrano sul paesaggio, nel successivo, *Sorgen*, come il titolo stesso evoca, si narra la crescente ansia di dover fuggire di nuovo altrove. Le preoccupazioni, infatti, assumono intensità quando l'autrice descrive il contesto italiano che precede l'introduzione delle leggi razziali e le grandi «Mercedes nere» che preannunciavano la presenza sempre più insistente delle autorità tedesche[119]. Racconta infatti di come già queste avvisaglie avessero portato molti stranieri a scappare dall'Italia. Nonostante chi dirigeva alberghi e pensioni fosse soggetto a ripetuti controlli delle autorità di polizia, la vocazione dell'accoglienza che caratterizzava la famiglia Binswanger e in particolare Otti motivò proprio la scelta di restare, anche perché tra gli ospiti vi erano profughi in veste di turisti e persino bambini, di cui Otti si faceva carico a tutti gli effetti. L'autrice ricorda, però, la paura provata durante l'arresto del marito Paul, incarcerato come tanti ebrei-tedeschi in vista dell'arrivo di Hitler nella primavera del 1938. Ed è proprio l'arresto del marito che spinge la coppia a mobilitarsi per raggiungere un'altra meta più sicura, dato che l'Italia cominciava a presentare le stesse dinamiche di cui avevano già fatto esperienza. Questo nuovo passo dell'emigrazione è visto, infatti, come una battaglia contro l'antisemitismo che imperversava in Italia: «Meinen Mann aus den vergifteten Bereichen des Antisemitismus herauszubringen, erlebte ich als einen gewissen Sieg. Und ihn reizte es, dort bei den Antipoden als Europäer ohne Europa zu leben [...]»[120].

Ad ogni modo, ritrovarsi da europei in Nuova Zelanda fu senz'altro un'esperienza estraniante e gli emigrati avvertivano di essere in un altro emisfero e di sentirsi spesso, come dirà in *Briefe von den Antipoden*, carichi di ottimismo ma in apprensione per quello che avveniva in Europa, soprattutto dopo lo scoppio della guerra. Tuttavia, in questa tappa avviene un incontro che aiuta l'autrice a riconciliarsi con la sua provenienza europea, ovvero quello con il poeta Karl Wolfskehl, visto per la prima volta in Germania:

struire mobili [...] Dietro le mura della nostra simpatica casa mi godevo la sensazione di sicurezza, soltanto a volte intaccata da un'impellente domanda: questa vita potrà andare avanti? Dov'è il suo futuro?.

[118] Ivi, p. 100. Trad.: Passo dopo passo entravamo nella nuova vita italiana, la lingua migliorava con i nostri contatti umani e io mi godevo la simpatia e la benevolenza di questo popolo, la vita quotidiana era ricca di quadri, vivevamo opere e drammi.

[119] Ivi, p. 85.

[120] Ivi, p. 117. Trad.: Portare mio marito lontano dall'ambiente avvelenato dall'antisemitismo fu di certo per me una vittoria. E l'idea di vivere da europeo senza Europa agli antipodi lo stuzzicava.

> Es war ein kurzes Begegnen und für Jahre verschwand Wolfskehl ganz aus meinem Leben, aber es war die erste bewusste Begegnung mit einem künstlerischen Menschen, der frei und schöpferisch die Welt aufnahm, der seine Erkenntnisse und sein Wissen weiter verschenkte.[121]

Con questo primo intellettuale europeo che ritrova in Nuova Zelanda si stringe un forte sodalizio, in cui anche Paul Binswanger, per quanto sia Otti a tenere saldo il legame. La visita dei Binswanger fu fonte di grande gioia per Wolfskehl: «Can you realize the intensity of me looking forward?» scrisse infatti a Otti[122].

Riferendosi all'incontro avvenuto nel 1942, l'autrice descrive il poeta come una personalità eccentrica e vitale, di straordinaria cultura e alla ricerca costante della potenza delle parole, aggiungendo però che pativa la profonda insoddisfazione di non aver ritrovato più in nessun altro la grandezza di Stefan George[123].

Il riavvicinamento al Vecchio Continente avverrà dunque nella realtà, ma per Otti si tratta ancora una volta di un salto nel buio, eppure è lei a convincere il marito a tornare in Europa, proprio manifestando il bisogno di ritrovare delle radici: «Mir war, als ob ich meine eigenen Wurzeln abschneiden sollte – mein physischer Elan brach zusammen»[124]. La coppia si trasferisce così a Londra ma, come si è accennato nell'introduzione, alla fine delle sue peregrinazioni la lunga emigrazione di Otti trova finalmente il suo approdo in quella che definisce: «*Toskana. Terra Nostra*»[125]. Nel capitolo che reca questo titolo, infatti, Otti Binswanger torna a far riferimento al paesaggio toscano e fiorentino descritto come un ambiente che si avvicina all'osservatore accogliendolo. Con queste suggestioni, dunque, esprime il senso del ritorno in Italia, che diviene così la patria scelta definitivamente dopo una lunga peregrinazione.

L'autobiografia si conclude con il triste avvenimento della morte del marito, ma ciò non le impedisce di elaborare un finale positivo, bensì di rievocare la bellezza di Firenze con gli stessi elementi che avevano caratterizzato anche le descrizioni di altri esuli, in cui alla natura si unisce la descrizione architettonica della città:

> Kinder kommen an meine Tür und bringen mir rosablasse Chrysanthemen. Die Dächer von Florenz, die alte Stadtmauer und darüber die Domkuppel, weißgolden im letzten Licht gegen die dunklen Höhen der Hügel. Eine Heimat

[121] Ivi, p. 69. Trad.: Fu un breve incontro e per anni Wolfskehl sparì dalla mia vita, ma fu il mio primo incontro consapevole con un uomo d'arte, che recepiva il mondo in maniera libera e creativa e che restituiva a sua volta il suo sapere.

[122] K. Wolfskehl, *Brief an O. Binswanger-Lilienthal*, in F. Voit (Hrsg.), *Eine Wiederbegegnung im neuseeländischen Exil*, cit., p. 39. Trad.: Riesci a immaginare l'intensità della mia gioia per questa attesa?

[123] Ivi, p. 143.

[124] Ivi, p. 155. Trad.: Mi sembrava come se dovessi recidere le mie proprie radici, il mio slancio fisico crollò.

[125] Ivi, p. 199.

ist mir geworden, die mich fest und sicher umschließt, deren Offenbarungen noch nicht am Ende sind.[126]

3.4 Memoria e dolore: Georg Strauss

Conclude questa sezione dedicata al post-esilio Georg Strauss, un autore di cui è difficile rintracciare notizie biografiche approfondite e che, ad oggi, non risulta molto conosciuto, se non per la sua amicizia con il drammaturgo Walter Hasenclever. Fra gli scrittori che sono trattati in questo volume, Strauss è forse quello che manifesta più apertamente la propria componente ebraica. Egli si prodigò sempre per la causa degli ebrei-tedeschi in Germania, persino negli anni delle leggi antisemitiche, e mostra forti agganci alla cultura ebraica nella sua produzione poetica.

Georg Strauss nacque nel 1896 in una famiglia della borghesia commerciale di Berlino e studiò Germanistica a Breslau per poi conseguire il Dottorato di Ricerca a Berlino. Tuttavia, non trovò un'occupazione nell'università, bensì nell'imprenditoria tessile, occupandosi anche, in certi casi, di editoria nel campo del commercio e nell'artigianato[127]. Strauss fu sempre particolarmente attivo nella difesa degli interessi commerciali degli ebrei residenti in Germania, anche dopo l'introduzione delle Leggi di Norimberga, quando fece di tutto per contrastare il fenomeno dell'espropriazione dei beni degli ebrei tedeschi[128]; un impegno, questo, che nel 1935 finì per costargli l'arresto, evento che poi rielaborò in un insieme di poesie intitolate *Kerkernächte* (1937)[129]. Strauss aderì anche al movimento sionista, sostenendo apertamente lo Stato di Israele, dove compì un viaggio nel 1935 al fine di cooperare alla fondazione di una delle istituzioni della *Jewish Agency* in Germania: il *Palästinamt*[130]. Rilasciato dopo l'arresto, Strauss iniziò a organizzare la propria partenza dalla Germania, chiedendo consigli al critico ebreo-tedesco Kurt Pinthus (§2.4)[131]. Strauss lo aveva conosciuto durante

[126] O. Binswanger-Lilienthal, *Der Albatros*, cit., p. 201. Trad.: I bambini giungono alla mia porta e mi donano crisantemi rosa pallido. I tetti di Firenze, le alte mura della città e la cupola del duomo sopra di esse, si staglia chiara e dorata nell'ultima luce contro le alte colline scure. È diventata una patria per me, che mi avvolge e mi tiene al sicuro, le cui rivelazioni non sono ancora finite.

[127] W. Röder, H.A. Strauss, *Politik, Wirtschaft, Öffentliches Leben*, in Idd. (Hrsgg.), *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933-1945*, Bd. 1, K.G. Saur, München-Paris-New York 1980, p. 745.

[128] Strauss esercitò tale attività durante il rafforzamento dell'istituzione dei *Devisenstelle*, organi preposti al controllo dei beni e dei documenti di chi espatriava e che si indirizzò in modo particolare a ostacolare agli ebrei il trasferimento dei propri beni.

[129] G. Strauss, *Kerkernächte*, in Id., *Höllisches Jahrzehnt*, Werner Classen, Zürich-Stuttgart 1966, pp. 30-43.

[130] Presente in diverse nazioni, quest'organo era preposto alla raccolta fondi per l'emigrazione ebraica nonché a facilitare le procedure per l'ottenimento dei visti di espatrio.

[131] G. Strauss, Brief an K. Pinthus vom 11. Oktober 1937, in DLA.

la sua collaborazione con la rivista «Jüdische Rundschau», quando era entrato in contatto anche con Kurt Wolff.

Emigrato in Italia con la moglie Jeanette, Strauss trovò una prima sistemazione a Lastra a Signa, nei pressi di Firenze. Lì ebbe modo di conoscere e instaurare uno scambio epistolare con Hasenclever, il quale aveva acquistato un «Podere» non lontano dalla pensione Villa «Il moro» gestita da Wolff (§1.1.1), presso cui gli stessi Strauss avrebbero in seguito trovato alloggio, e vi viveva dal 1936 con la compagna Edith Schäfer. È anche grazie all'epistolario di Georg Strauss che sono emersi dettagli sulla fase fiorentina di Hasenclever, come la pianificazione della partenza dall'Italia, che gli causò anche l'incombenza di vendere il 'podere' da lui acquistato e tutti i suoi mobili[132]. Grazie a tale scambio di lettere, in cui erano coinvolte anche Jeanette Strauss e Edith Schäfer, il gruppo si teneva sempre al corrente di ciò che succedeva nelle proprie vite. Ad esempio, quando Edith lasciò l'Italia per raggiungere la Francia, i coniugi Strauss la tennero sempre informata sull'andamento della vita di Hasenclever, il quale si trattenne a Lastra a Signa fino a giugno del 1938. Con Hasenclever e Wolff, Strauss strinse un forte sodalizio e, non a caso, visse con grande costernazione il distacco dal suo «Lastrenser Kreis»[133], una volta che le leggi antiebraiche furono introdotte anche in Italia. Nel 1939, dopo faticose pratiche per ottenere il visto, Strauss si imbarcò con la moglie da Trieste per raggiugere Tel Aviv. Negli anni Sessanta, si spostò quindi a Giv'atayim, dove trascorse il resto della sua vita e dove morì nel 1975.

Durante il periodo fiorentino, dunque dal 1937 al 1938, Strauss fu molto attivo anche come ricercatore indipendente nel campo della storia dell'arte, intraprendendo studi di estetica e sulla percezione delle opere d'arte. Tali ricerche, nonché le sue impressioni su Firenze e sulla Toscana, confluirono in *Im Zeichen der Sistina. Florentinische Aufzeichnungen*[134], un corposo saggio pubblicato nel 1959, quando lo scrittore era già a Tel Aviv. In concomitanza con l'esilio italiano, però, iniziò anche la sua produzione letteraria, sebbene questa ebbe esiti concreti soltanto a partire dalla fine degli anni Cinquanta. Nell'immediato dopoguerra, infatti, Strauss faticò molto per ottenere contratti di pubblicazione e spesso si espresse con toni assai polemici nei confronti degli editori, che chiamava «Verlagsfabrikanten»[135]. Infine, trovò sostegno presso la Werner Classen di Zurigo[136], la casa editrice che pubblicò tutte le sue successive opere. Nel 1966, uscirono il ciclo poetico *Höllisches Jahrzehnt* (1966), la duplice raccolta poetica

[132] G. Strauss, Brief an E. Schäfer-Hasenclever vom 29. Dezember 1938, Nachlass Edith Hasenclever, in DLA, Marbach am Neckar. Si fa presente che tutte le lettere di Strauss a Edith Schäfer-Hasenclever sono tratte dal lascito di Edith Hasenclever conservato presso il Deutsches Literatur Archiv (DLA).

[133] Trad.: Circolo di Lastra. G. Strauss, Brief an W. Hasenclever vom 15. Juli 1938, in DLA.

[134] G. Strauss, *Im Zeichen der Sistina . Florentinische Aufzeichnungen*, Werner Classen, Zürich-Stuttgart 1959.

[135] Trad.: Fabbricanti editoriali. G. Strauss, Brief an E. Schäfer-Hasenclever vom 11. März 1970, in DLA.

[136] *Ibidem*.

Davidia. Griechische Elegien[137] e il volume *Irrlichter und Leitgestirne*, una raccolta di saggi sui problemi della letteratura, che spaziano dal teatro alla poesia, con contributi su autori della letteratura tedesca, da Schiller a Kafka[138]. Il romanzo *Vita nuova in Kanan* (1968), invece, di cui fa accenno anche a Edith Schäfer, fu pubblicato dall'editore svizzero Helmut Kossodo[139].

Strauss era consapevole del fatto che, come scrittore, non sarebbe stato ricordato dopo la sua morte, invece era certo che la fama dell'amico Hasenclever fosse destinata a durare. Non a caso, fu ben disposto a tramandarne la memoria quando la vedova di Hasenclever, Edith Schäfer, lo contattò per collaborare all'edizione completa delle opere del defunto drammaturgo. Strauss lodò più volte il lavoro di Edith: «Glücklich der Künstler, dessen Vermächtnis von treuen Händen mit Liebe und Umsicht bewahrt und erhalten wird»[140]. La ripresa dei contatti con lei fu anche l'occasione per riavvicinarsi simbolicamente al periodo di Firenze, ricordato sì con gioia ma anche con la sofferenza di chi era stato costretto a rinunciare alla propria cittadinanza tedesca e a intraprendere il cammino dell'emigrazione. Così avrebbe ricordato una breve tappa a Firenze fatta durante uno dei viaggi in Svizzera per concludere i suoi contratti di pubblicazione: «ein schaurig schöner Aufenthalt, beglückend und dabei von Melancholie umflort»[141].

Strauss fu un autore dell'esilio che tentò di realizzarsi nel post-esilio. Tuttavia, è bene chiarire che, a differenza di quanto accade per molti degli autori trattati in questo volume, nella fase successiva all'emigrazione egli non riuscì a riconciliarsi con la propria identità. Sebbene la sua opera combini perfettamente il mondo ebraico con quello tedesco, nella propria vita quotidiana egli visse sempre in modo dilaniante la sua doppia origine. Del resto, durante il nazionalsocialismo in Germania e, a partire dal 1938 anche in Italia, fu perseguitato per il suo essere ebreo; mentre in Palestina non gli era possibile manifestare la propria identità tedesca. In una lettera a Pinthus, egli spiega bene il paradosso di non poter pubblicare in Palestina nella sua lingua madre – l'ebraico non era infatti di prima acquisizione per lui –: «Trotzdem ich also, wie Sie sehen, ein Mann vom Fach bin, kann ich hier in deutscher Sprache geschriebene Arbeiten nicht publizieren aus Ihnen sicherlich bekannten Gründen»[142].

[137] G. Strauss, *Davidia. Griechische Elegie. Zwei Gedichtszyklen*, Werner Classen, Zürich-Stuttgart 1966.

[138] G. Strauss, *Irrlichter und Leitgestirne. Essays* über *Probleme der Kunst*, Werner Classen, Zürich-Stuttgart 1966.

[139] G. Strauss, *Vita nuova in Kanaan*, Helmut Kossodo, Zürich 1969. Cfr. G. Strauss, Brief an Edith Schäfer-Hasenclever vom 12. Februar 1970, in DLA

[140] G. Strauss, Brief an E. Schäfer-Hasenclever vom 3. April 1970, in DLA. Trad.: Fortunato è l'artista il cui lascito viene affidato alle mani di chi lo accoglie e conserva con cura e amore.

[141] *Ibidem*. Trad.: Un soggiorno tremendamente bello, piacevole e al tempo stesso avvolto dalla malinconia.

[142] G. Strauss, Brief an K. Pinthus vom 10. April 1946, Nachlass Kurt Pinthus, in DLA, Marbach am Neckar. Trad.: Nonostante io sia, come vede, uno del mestiere, qui non posso pubblicare lavori scritti in lingua tedesca per ragioni che conosce di sicuro.

La prima opera che lo scrittore riuscì a pubblicare fu *Im Zeichen der Sistina. Florentinische Aufzeichnungen*, in cui alle suggestioni personali dell'io che si pone come esule-visitatore si uniscono riflessioni sulla percezione dell'arte e della bellezza. L'opera procede in un percorso di indagine che, di fatto, prende le mosse dall'arte di Michelangelo, partendo dall'osservazione degli affreschi della Cappella Sistina a Roma. In una lettera a Edith Schäfer, Strauss spiega che qualsiasi esule, e dunque anche lei stessa, avrebbe potuto rispecchiarsi nelle sue parole, se avesse esperito l'immersione nella città di Firenze[143]. E lo ricorda anche nell'incipit dell'opera, che si apre con il suo arrivo nella città toscana da esule: «Wie wohl es den Sinnen tut, der unwandelbaren Harmonie angespannt zu lauschen! [...] Vorsicht mit den Wortern, ahasverischer Wanderer, der seine Notizen beginnt, als ob es sich um eine empfindsame Reise handelte statt einer unfreiwilligen, wenn auch selbstgewählten Station des Exils»[144]. Alcuni dettagli sulla stesura di questo saggio riferiti a Edith rievocano le suggestioni che lo avevano spinto a iniziare quest'indagine sulle opere d'arte. È lui stesso a raccontare come tutti i riferimenti che farà alla scultura gli siano stati ispirati proprio durante una visita al museo di Casa Buonarroti, fatta insieme a Edith e Walter:

> Ich habe es ja beschrieben, wie diese verborgenen Schätzte meines künstlerischen Abgotts – Miniaturen des Titanen – mich gepackt hatten: das Kentauren-relief und die überirdisch schöne Skulptur-skizze der Kreuzabnahme, die selbst die grandiosesten Darstellungen dieses unendlich oft variierten Themas in den Schatten stellt. Ja ich war im vorigen Frühling in Florenz, das erste Mal, nach dreißigen Jahren.[145]

Queste immagini, si legge, lo ristorano dopo l'arresto e dopo la fuga dal suo paese. Incontri e scene di vita quotidiana si alternano a descrizioni quasi tecniche delle opere d'arte, creando una peculiare compenetrazione tra sacro e profano, tra dimensione aulica e privata. In queste pagine, Strauss descrive anche gli incontri con altri esuli e le disquisizioni che con loro compie sugli oggetti d'arte osservati. Se la vista delle opere d'arte scatena nell'autore-osservatore riflessioni sulla rappresentazione delle figure bibliche nel Rinascimento, come David, Giuditta e Mosè, le domande che egli si pone su quelle opere sono spesso intervallate da citazioni poetiche di autori come Dante e Goethe, o da afori-

[143] G. Strauss, Brief an Edith Schäfer-Hasenclever vom, 24. Dezember 1969, in DLA.

[144] G. Strauss, *Im Zeichen der Sistina*, cit., p. 10. Trad.: Quanto giova ai sensi, tendere l'orecchio all'immutevole armonia! Ma attenzione con le parole, viandante 'asverico', che comincia i suoi appunti come se si trattasse di un viaggio sentimentale anziché di una tappa involontaria, anche se autonomamente scelta, dell'esilio.

[145] G. Strauss, Brief an Edith Schäfer-Hasenclever vom 3. April 1970, in DLA. Trad.: Ho già descritto come questi tesori nascosti del mio idolo artistico – le miniature dei titani – mi abbiano rapito: il bassorilievo dei centauri e il divino schizzo della scultura della deposizione, che mette nell'ombra le più belle rappresentazioni di questo tema dalle infinite variazioni. Sì, sono stato la scorsa primavera a Firenze, per la prima volta dopo trent'anni.

smi degli scultori stessi, e ciò rafforza l'effetto del sincretismo religioso attuato nella descrizione di queste passeggiate:

> Aus der Vermischung der heterogensten Triebe entsprang so eine ungeahnte, einzigartige Synthese: Die Ethisierung der heidnischen Sinnlichkeit und die Verleiblichung des Bild- und Gestaltlosen, die Sünde wider den jüdischen Geist, durch die Sichtbarmachung des jüdischen Mythos. Wirklichkeit wurde jenes souveräne Schöpferspiel der Transfiguration, aus dessen Schmelztiegeln, die wunderbare Identität Zeus-Jehovas, Adam-Apollos, Eva-Aphrodites hervorging und damit die Proklamation einer neuen Offenbarung, in der die Religion des Glaubens mit der Religion der Schönheit sich zu unlösbarer Einheit verschlingt.[146]

La cultura fiorentina, e più generalmente italiana, del resto, gli fornirà lo spunto anche per il romanzo *Vita Nuova in Kanaan* (1968), come ben dimostra la citazione dantesca nel titolo. In questo romanzo d'amore, a cui Strauss dà come sottotitolo *Roman einer Liebe*, si attua una vera e propria compenetrazione tra la *Vita Nuova* di Dante, che declina le varie forme d'amore a partire da quello per Beatrice, e la dimensione biblica di Kanaan[147], che ricorda i riferimenti ad Abramo nell'Antico Testamento e alla terra promessa. La componente ebraica di Strauss, ben presente in tutte le sue opere, emerge molto anche nelle sue lettere. Ne sono un esempio le allusioni all'Eden cui spesso ricorre per descrivere il soggiorno italiano, inizialmente felice, presso Lastra a Signa[148], o nei ripetuti riferimenti alla diaspora e alla figura dell'errante Ahasver, nominato in relazione al pezzo di patria che l'autore ritrova grazie all'amicizia con Edith e Walter– «Auch Sie sind mir ahasverischer Fahrt ein hoffungsvolles Stück Heimat geworden»[149] – o, successivamente, esprimendo la contentezza per aver trovato quello che sembrava un porto sicuro: «Sie glauben gar nicht, wie sehr wir uns mit Ethe darüber gefreut haben, dass Sie nun aus dem ahasverischen Stadium heraus sind»[150].

La tendenza a mettere in relazione la cultura ebraica con le altre culture traspare anche nel ciclo bipartito *Davidia. Griechische Elegie* (1966), in cui Strauss

[146] G. Strauss, *Im Zeichen der Sistina*, cit., p. 47. Trad.: Dal miscuglio dei più eterogenei impulsi è emersa un'unica e inaspettata sintesi: l'eticizzazione della sensibilità pagana e l'incarnamento delle figure senza immagine, il peccato contro lo spirito ebraico, attraverso cui la manifestazione del mito ebraico divenne realtà, quel sovrano gioco creativo della trasfigurazione, dalla cui fusione si è originata la magnifica identità Zeus-Geova, Adamo-Apollo, Eva-Afrodite e la proclamazione di una nuova rivelazione, in cui la religione della fede e la religione della bellezza si intrecciano a formare un'unità indissolubile.

[147] Nella *Genesi* 15, 7, con Canaan si intendeva infatti la terra promessa da Dio ad Abramo. <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/at/Gen/15/> (10/2022).

[148] G. Strauss, *Im Zeichen der Sistina*, cit., p. 47. L'argomento ricorre un po' in tutte le lettere scritte tra il luglio e l'agosto del 1938.

[149] G. Strauss, Brief an W. Hasenclever vom 27. Juli 1938, in DLA. Trad.: Nel mio viaggio 'asverico', anche Lei è divenuto un pezzo di patria per me.

[150] *Ibidem*. Trad.: Non sa quanto abbiamo gioito io ed Ethe nel saperla uscito dallo stadio 'asverico'.

sceglie di attuare un riferimento, parallelo già dal titolo, tra il mondo ebraico e quello della classicità greca, sulla scia di idee che aveva già espresso nelle associazioni tra le varie divinità nel saggio *Im Zeichen der Sistina*[151]. La parte intitolata *Davidia*, a cui dà il titolo l'omonimo componimento, evoca soprattutto luoghi e figure bibliche, come *Jerusalem*, *David und Goliath*, o *Josef und David*, titoli di due delle poesie in essa contenute. Vi si nota un forte aggancio ai salmi e alla poesia religiosa, in cui predominano la forma dialogica per entrare in contatto con la divinità e un uso abbondante di vocativi. Sebbene il linguaggio sia sicuramente meno simbolico, sono ravvisabili alcune somiglianze con le poesie di Wolfskehl, ad esempio in *Ungeschriebene Psalmen*:

> O Herr, wie habe ich seitdem
> Das purpurne Gewand
> Mit Frösteln stets getragen
> Des blutgetränkten Kleides,
> Jakobs verirrten Söhnen
> Die Unschuld bitter neidend [...][152]

L'uso di appellativi come «O Herr» sorprende quasi, se si considera che lo scrittore si era più volte dichiarato ateo, soprattutto nel pieno delle persecuzioni: «Das Schiksal geht sehr böse mit mir um», scrisse Strauss, «und da ich an den lieben Gott nicht glaube, weiß ich nicht, zu wem ich beten soll»[153]. Proprio alla fine degli anni Trenta, si era anche espresso con sarcasmo e rassegnazione circa il destino della sua stirpe: «Wann werden wir wieder im Schatten unseres Weinstocks und der Feigen sitzen, wie unser Stammvater David?»[154]. Nella sezione intitolata *Griechische Elegie*, invece, l'autore rende omaggio alla Grecia classica, attraverso il rimpianto. Egli ne rievoca il percorso storico, con il glorioso sviluppo dell'Acropoli (*Aura Acropolis*) e il governo di Pericle (*Perikles*); ma anche lo splendore dei monumenti artistici (*Die Geburt des Partenons*). Le elegie sembrano risentire degli elementi che caratterizzano l'accostamento di Schiller all'antichità classica. L'antico è osservato con la consapevolezza del presente e della lontananza da esso, e l'inimitabilità dei modelli ne provoca il rimpianto.

Tale dimensione, dunque, coesiste con quella del recupero dell'ebraismo, così come della letteratura in generale di cui Strauss dà ampia mostra nei saggi di ermeneutica letteraria raccolti in *Irrlichter und Leitgestirne*. In essi si ripropone

[151] Vedi nota 137.

[152] G. Strauss, *Ungeschriebene Psalmen*, in Id., *Davidia*, cit., p. 35. Trad.: Signore, come ho fatto a portare da allora / la veste di porpora / a lungo con i brividi / e intrisa di sangue / invidiando amaramente l'innocenza / del figlio smarrito di Giacobbe [...].

[153] G. Strauss, Brief an W. Hasenclever vom 30. November 1938, in DLA. Trad.: Il destino è cattivo con me e dato che non credo in nessun Dio non so chi pregare.

[154] *Ibidem*. Trad.: Quando torneremo a sederci all'ombra delle nostre viti e del fico, come il nostro antico padre David?.

di restituire dignità ad alcune opere e appare intenzionato a mantenere sempre una prospettiva di esplorazione imparziale, che procede attraverso la manifestazione dei contrasti e delle tendenze che si avvicendano nei testi esaminati[155]. Questi esempi, tratti dalle opere date alle stampe nel 1966, rendono perfettamente la cifra della versatilità di Georg Strauss. Osservando nel complesso la sua produzione l'autore emerge sia come saggista sia come poeta. Entrambe le forme di scrittura, infatti, sembrano essergli congeniali e divengono per lui un mezzo per preservare la propria cultura, quella ebraica, come denota il ciclo *Davidia* e il romanzo *Vita Nuova in Kanaan*, ma anche quella tedesca, come mostrano i saggi di *Irrlichter und Leitgestirne*.

3.4.1 Il ciclo poetico *Höllisches Jahrzehnt*

Nel 1970, quando Georg Strauss era ormai a Giv'atayim, in Palestina, pregò Edith Schäfer-Hasenclever, con la quale aveva riallacciato i rapporti, di offrirgli un giudizio su *Höllisches Jahrzent*, poiché sapeva che questo ciclo poetico avrebbe potuto essere pienamente compreso soltanto da chi aveva vissuto gli anni della persecuzione, e dunque da chi aveva cercato salvezza nell'emigrazione per poi dover sopportare un nuovo esilio[156]. Le poesie presenti in questa raccolta, prevalentemente composte da endecasillabi raggruppati in quartine con rime alternate, hanno date di stesura differenti. Alcune furono scritte a macchina proprio in Italia e Strauss le inserì come omaggio in una delle lettere indirizzate al suo amico Hasenclever (Fig. 8). Quello tra i due autori era stato un vero e proprio sodalizio letterario: a Firenze, infatti, Strauss cominciò a comporre con lui la sceneggiatura *Abenteuer in Lucca* (1938) e ribadì più volte quanto fosse indispensabile il parere di Hasenclever sulle sue opere[157]. Allo stesso modo, egli mostrava grande partecipazione per la stesura di nuove opere del drammaturgo, come *Konflikt in Assyrien* (§2.4.1).

I versi di Strauss inseriti nella lettera menzionata sopra, che subiranno poi profonde revisioni, sono *Judenvertreibung aus Italien, In memoriam Wien 1938* e *Abschied von Toskana*, che nell'edizione del 1966 compariranno nel gruppo di poesie intitolato *Vertreibungen*. Come denota il titolo, questo gruppo di componimenti costituisce una immediata rielaborazione della perdita di un punto di riferimento, ovvero l'Italia, che aveva accolto lo scrittore solo un anno prima (1937) e che ora lo costringeva di nuovo a emigrare[158]. Al paradiso e all'Arcadia, che menziona anche nel saggio *Im Zeichen der Sistina*, si contrappongono, così, continue immagini legate all'inferno – definito in alcune lettere anche in termini danteschi[159] – proprio a costituire la metafora di una condizione fisica e

[155] G. Strauss, *Vorwort,* in Id., *Irrlichter und Leitgestirne,* cit., p. 7.

[156] G. Strauss, Brief an E. Schäfer-Hasenclever vom 23. Januar 1970, cit.

[157] G. Strauss, Brief an W. Hasenclever vom 7. September 1938, in DLA.

[158] G. Strauss, Brief an W. Hasenclever vom 8. August 1938, in DLA.

[159] L'inferno viene percepito anche in relazione a Dante, quando descrive l'Italia nel 1938 a Hasenclever: «Das dantesche Inferno in den tiefsten Kreisen» (trad.: l'inferno dantesco nei suoi cerchi più profondi). G. Strauss, Brief an W. Hasenclever vom 17. Januar 1939, in DLA.

morale insopportabile. Il tono elegiaco che pervade tutti i componimenti esprime bene, inoltre, la sofferenza dello scrittore.

Tenendo presente questo contesto, non sorprende, dunque, se trent'anni dopo, quando l'editore Werner Classen pubblicò tutte le poesie di Strauss, il titolo scelto per la raccolta fu proprio *Höllisches Jahrzehnt*. Tale binomio è coerente con diversi gruppi di poesie che, come *Vertreibungen,* preannunciano eventi catastrofici, descritti in termini apocalittici e infernali, ma che di fatto divennero realtà. Ciò appare ben chiaro se si osservano nell'insieme i gruppi di poesie presenti nel ciclo: *Ausklang 1943, Die Höllenjagd, Kerkernächte, Vertreibungen, Elegie der Wartezeit, Heimliche Sphären*[160]. D'altronde, era stata proprio l'idea dell'Apocalisse ad ispirare a Strauss il primo titolo, il quale lo propose nel 1946 a Kurt Pinthus come «apokalyptisches Dezennium» («decennio apocalittico»). L'autore motivò tale scelta affermando che i versi risalivano al catastrofico decennio 1933-1943[161]. Tuttavia, al tempo il progetto non andò in porto e Strauss dovette aspettare altri vent'anni prima di vedere *Höllisches Jahrzehnt* pubblicato.

L'occasione per riflettere sulla sua raccolta si ripresentò durante la ripresa dei rapporti epistolari con Edith Schäfer, alla quale egli preannunciò che si trattava di poesie a lei particolarmente vicine e le assicurò che vi si sarebbe in qualche modo riconosciuta. Strauss non si riferiva solo a quelle in cui si nomina la Toscana, ma anche a quelle contenute nel gruppo *Heimliche Sphären*: *Der Blonden Geliebten* e Über *Kratergründen*[162]. Entrambi i componimenti sembrano essere dedicati, infatti, proprio a Edith. Nella prima, l'allusione a lei sembra partire dalla sua fisicità, dai capelli chiari e dagli occhi azzurri, tratti che l'autore mette in correlazione con un io poetico pervaso da un amore quasi petrarchesco, il cui idillio svanisce mentre la figura viene cacciata dal cherubino:

Die blond und blau dein Muster wiedermalen –
Oh Ähnlichkeit, die kurz mich nur noch täuscht,
Bis diese Töne dämmerhaft verstrahlen
Und uns des Cherubs Flammenschwert verscheucht.[163]

[160] G. Strauss, *Höllisches Jahrzehnt,* cit.

[161] G. Strauss, Brief an K. Pinthus vom 10. April 1946, in DLA.

[162] G. Strauss, Brief an E. Schäfer-Hasenclever vom 24 Dezember 1969, in DLA: «In dem Band *Höllisches Jahrzent* werden Dich die Gedichte aus der aufgewühlten Italienzeit interessieren, aber es sind darunter zwei, die Dich besonders angehen und in denen Du Dich oder und [uns] wiederkennen wirst. Sie stehen auf den Seiten 78 und 79 – eines Kommentars bedarf es nicht». (Trad.: Nel volume *Höllisches Jahrzent* ti interesseranno le poesie di quel convulso periodo italiano, ma tra di esse ve ne sono due, che ti riguardano particolarmente e nelle quali riconoscerai te o noi. Sono a pagina 78 e 79, non hanno bisogno di commenti).

[163] G. Strauss, *Der Blonden Geliebten*, in *Vetreibungen*, in Id., *Höllisches Jahrzent*, cit., p. 78. Trad.: Di biondo e d'azzurro dipingono la tua copia / o somiglianza che ora solo m'inganna / finché quei toni non svaniranno nel crepuscolo / e la fiamma del cherubino non ci caccerà.

Nella seconda poesia, invece, l'ispirazione di Edith è impiegata come aggancio al ricordo dell'Italia e all'ultimo addio datole nel 1938, per poi svanire:

> Wir trinken dieser letzten Stunden
> Gedrängte, süße Gegenwart,
> Wir fühlen, wie wir nie empfunden,
> Geschöpfe wunderbarer Art
>
> Die in die Krater sich versteigen,
> Wie andre auf den Fluren gehen,
> Und wenn sie sich zur Tiefe neigen,
> die Schauer schwindellos bestehen.[164]

L'immagine del cratere che richiama alle viscere della terra è parte di tutto un impianto allegorico basato sulla dimensione infernale, che ricorda la fine degli anni Trenta, e che soggiace alla costruzione dell'intera raccolta. La percezione di questo decennio come 'Inferno' era del resto ben consolidata in Strauss, il quale ricorre costantemente all'uso di tale parola nelle sue lettere[165]. Per lui l'inferno era sopraggiunto proprio nel momento in cui la notizia dell'approvazione delle Leggi Razziali aveva provocato una profonda delusione verso l'Italia, terra che invece all'inizio lo aveva accolto e che, per questo, aveva addirittura definito «Arkadien»[166]. In *Abschied von Toscana*, Strauss esprime proprio questo senso di bellezza arcadica contrapposta a un presente fatto di orrore:

> [...] Ach, nie gewinnen wir dich je zurück
> Bräutliche Landschaft, der wir in den jungen
>
> Wie den gereiften Jahren uns verlobt,
> Mit dir die höchsten Stunden zu verleben –
> So tief wir deine Treue auch erprobt,
> Muß unsre Hoffnung dich verloren geben.[167]

[164] G. Strauss, Über *Kratergründen*, ivi, p. 79. Trad.: Beviamo queste ultime ore / dolce intenso presente, / come non le abbiamo mai sentite / sentiamo creature straordinarie / che risalgono i crateri, così come altre che camminano sui prati, / Quando si chinano verso il fondo, / vincono le vertigini e non rabbrividiscono.

[165] G. Strauss, Brief a W. Hasenclever vom 18. August 1938, in DLA. «[...] da es festzuhalten scheint, dass dies Arkadien sich für uns in ein Inferno verwandelt [...]». Trad.: Poiché sembrava definitivo che quest'arcadia si stesse trasformando in un inferno.

[166] *Ibidem*.

[167] G. Strauss, *Abschied von Toscana*, in Id. *Vetreibungen*, cit., p. 49. Trad.: Ah, non ti riavremo mai indietro / paesaggio da sposa che ci facesti la promessa / negli anni giovani e in quelli maturi, / di farci vivere con te le ore piè belle / Per quanto abbiamo sperimentato la tua fedeltà, la nostra speranza deve darti per perduta.

Anche in *Im Zeichen der Sistina* compare questa continua dicotomia tra inferno e paradiso/arcadia: «Zurück aus der Unterwelt in die verlorenen Paradiese [...]»[168]. Ma nelle poesie il paesaggio architettonico ha il ruolo di creare contrasti. Ed esso viene a costituire non solo l'opposizione all'inferno – rappresentato soprattutto da componimenti come *Höllenjagd*, *Judenvertreibungen* e dall'intero gruppo *Vertreibungen* – ma anche una forma di appiglio, a cui l'io poetico si aggrappa per contrastare il dolore della cacciata dal paradiso: «Den Blick geneigt auf die verwaschnen Fliesen, / Denn er erträgt nicht mehr die Himmelsschrift, / Die glänzt und funkelt auf den Paradiesen [...]»[169].

Se, da un lato, alcuni di questi componimenti potrebbero ricordare le invettive dei giambi di Borchardt (§2.2.1), nati nello stesso contesto politico, è pur vero che la maggior parte delle poesie di Strauss sono, piuttosto, poesie di dolore, in cui la denuncia di un'epoca avviene tramite l'espressione diretta della sofferenza. In questi versi, la parabola dell'emigrazione ebraica si manifesta sia nella cacciata, intesa anche attraverso le categorie di inferno e paradiso estrapolate dalla religione cristiana e dall'estetica dantesca, sia nel senso della continua ricerca di una meta, di un porto sicuro. Non a caso, è affidata proprio a una poesia intitolata *Judenpsalm 1938* l'espressione della dispersione:

> So gehen wir mit zweifelvollen Sinnen,
> Von grenzenlosen Ansprüchen betört,
> Und missen einen Glanz in dem Beginnen,
> Der keinem Ort der Welt mehr angehört.[170]

L'idea della perdita dei punti di riferimento compare anche in *Neujahr 1937*, poesia riferita all'anno in cui Strauss emigrò, e che fu anche l'anno del suo arresto:

> Wir waren groß im Lieben
> Was auch mit uns geschehn,
> Nun ist kein Ziel verblieben,
> Das wir noch schimmern sehn.[171]

[168] G. Strauss, *Im Zeichen der Sistina*, cit., p. 93. Trad.: Di ritorno dall'inferno nei paradisi perduti.

[169] G. Strauss, *Abschied von Toscana*, in Id. *Vetreibungen*, cit., p. 50. Trad.: Lo sguardo si sofferma sul suolo lastricato di un bianco slavato, / poiché più non tollera la scritta in cielo, / che brilla e si accende in paradiso.

[170] G. Strauss, *Judenpsalm 1938*, in *Elegien der Wartezeit*, in Id., *Höllisches Jahrzehnt*, cit., p. 65. Trad.: Così camminiamo con i nostri dubbiosi pensieri, / illusi di pretese infinite, / e ci manca lo splendore dell'inizio, / che non appartiene più ad alcun luogo al mondo.

[171] G. Strauss, *Neujahr 1937*, in Id., *Kerkennächte*, ivi, p. 30. Trad.: Fummo grandi nell'amare / qualunque cosa ci accadesse, / ora non c'è più un fine / che vediamo ancora splendere.

Il tono elegiaco con cui l'autore esprime il lamento di essere finito in carcere, solo per essersi prodigato per altre persone, trova un ulteriore rafforzamento nel gruppo *Elegie der Wartezeit*, in cui compare un *Requiem 1942*. Il convulso susseguirsi degli avvenimenti bellici, l'inasprirsi dello scontro tra Russia e Germania, fa sì che l'autore percepisca il mondo in guerra come pervaso dalle furie: «Zum andern Mal der Furien Welt sich gründe / und ihrer Gifte Wüstungen genießt»[172] e in esso lamenta la scomparsa degli eroi:

Kein Sagen wird wie vormals sein von Helden
Blind gleich den Taten bleibt der Täter Spur,
von denen nur beeilte Ziffern melden,
Kaum abgezählt auf unbekannter Flur.[173]

Al lamento si accompagna la ricerca di un porto sicuro e dunque la gratitudine verso le terre di accoglienza. Nella poesia *An Amerika*, che ricorda anche la struttura del salmo, l'autore canta l'America che accoglie gli esuli 'privi di luce' nella sua 'veste':

Dem Leben fehlte Licht, uns noch zu grüßen,
Gingst du nicht auf am Saum der Schreckenszeit
Und zwängest uns zu deiner Sendung Füßen
Und würfest um uns deiner Jugend Kleid.[174]

La perenne ricerca di una terra viene ripresa anche nella poesia che chiude il ciclo, *Europaflug 1950*, dedicata proprio alla memoria della diaspora, ma anche al 'vecchio Mondo'. L'unione delle due componenti è rappresentata dai richiami all'*Esodo* e dal lamento per la mancanza della patria. L'Europa viene a configurarsi, da un lato, come un Egitto di schiavitù, ma dall'altro è pervasa lei stessa dal compianto e considerata di nuovo madre-patria: «Einziges Europa! Mutter unserer Herkunft»[175]. L'ultilizzo di parole come «Heimatlos» e «Wanderung» viene accompagnato dalla rievocazione di avvenimenti storici, come lo scoppio della Guerra e lo sgancio della bomba atomica.

Le poesie di Strauss, come si è scritto, non sono particolarmente sofisticate e le immagini vengono presentate al lettore in modo diretto. Una grande accu-

[172] G. Strauss, *Requiem 1942*, ivi, p. 71. Trad.: Ancora una volta si ricrea il mondo delle furie / che si crogiola nei deserti dei suoi veleni.

[173] *Ibidem*. Trad.: Non si racconterà più di eroi, / cieca come le azioni rimane la traccia di chi le ha compiute / dei quali si sentono solo cifre dette in fretta, / contate a malapena in un luogo sconosciuto.

[174] G. Strauss, *An Amerika*, in Id., *Elegien der Wartezeit*, cit., p. 70. Trad.: Alla vita mancherebbe la luce per salutarci, / se tu non fossi sorta all'orlo del tempo del terrore, / e non ci avessi costretto ai piedi della tua missione / e non ci avessi avvolto nella veste della tua gioventù.

[175] G. Strauss, *Epilog*: *Europaflug*, ivi, p. 92. Trad.: Unica Europa! Madre delle nostre origini.

ratezza caratterizza, però, la costruzione sonora e retorica dei versi, il cui effetto combinato appare molto efficace. Ad esempio, nella poesia intitolata *Einem Freund*, che presumiamo possa essere stata dedicata a Hasenclever, si vedano le allitterazioni in «dachten», «dichten» e «verachten» che si uniscono alle rime e che rendono il ritmo quasi da poter essere cantato[176]. Essa è inserita, come le poesie dedicate a Edith, nel gruppo *Heimliche Sphären*:

> Alle Gipfel, die wir dachten,
> Was besteht und sich verlor,
> Was wir dichten und verachten,
> was uns welkte und im Flor
>
> Einer zarten Hoffnung schauert,
> Deren Blüte unbekannt,
> Trägt den Klang, der in uns dauert,
> und des Ganges Beuge spannt.[177]

Strauss riconobbe in Hasenclever la figura del vero scrittore mentre a se stesso non attribuiva alcuna gloria; tuttavia, la riscoperta della sua opera saggistica e poetica porta a riconoscere i meriti di questo autore. Con i componimenti di questo ciclo è riuscito a creare una pregevole testimonianza letteraria dell'esperienza del suo esilio traendo linfa vitale dal periodo trascorso in Italia e, in particolare, a Firenze. Tale vitalità, di fatti, traspare ancora, anche dalle opere del post-esilio, come *Im Zeichen der Sistina*. Pur servendosi di una struttura sintattica che rende complessi alcuni simboli evocativi, Strauss crea accostamenti di parole che raggiungono esiti notevoli, soprattutto nel momento in cui denotano la compenetrazione culturale di cui fu protagonista. Lo vediamo infatti ripercorrere gli eventi tragici della sua epoca dalla cacciata degli ebrei al tracollo dell'Europa in guerra, ricordando quello che 'c'era' e 'che è rimasto'[178]. Le vicende che evoca in tono elegiaco da un lato possono essere viste come frutto di una storia secolare, soprattutto nei riferimenti all'ebraismo, dall'altro presentano una forte aderenza al presente storico, nei cui avvenimenti egli è direttamente coinvolto.

[176] Non è possibile datare le singole poesie che non siano menzionate nelle lettere in quanto il lascito dell'autore conservato presso la National Library di Gerusalemme non risulta per il momento accessibile.

[177] G. Strauss, *Einem Freund*, in *Heimliche Sphären*, ivi, p. 85. Trad.: Tutte le vette a cui pensammo / ciò che è rimasto e che si è perduto, / ciò che scriviamo e disprezziamo, / che ci è appassito e fiorito / ci inonda di una dolce speranza, / i cui fiori ignoti, / portano l'eco, che dura in noi / e che tende l'arco del cammino.

[178] *Ibidem*.

A B S C H I E D   V O N   T O S C A N A

Nun soll das Herz von seiner frühsten Liebe lassen
Und den vergötterten Geländen feindlich sein,
Der Geist will die umfratzte Änderung nicht fassen
Und bildet sich verfliegend jähen Wechsel ein,

Der diese knirschenden Befehle widerruft
Unddas gewürgte Leben wieder atmen macht,
Über die Tödlichkeit der aufgespaltnen Kluft
Den alten unvergessnen Menschenfrieden dacht.

Wie werden die Vergangenheiten in mir gross,
Da sich die Brust des dumpfen Nordgefühls entschwerte,
Auf schicksalhafter Flucht wie in ihr wahres Los
Zu den verklärten Stranden ewig wiederkehrte

Und jedes Erdenstück wie Heimatland beging,
Die Seele blindgestrahlt im Schöpfungslicht der Riesen -
Nun nachtet diese Welt auf einen Zarenwink,
In Hass geschient, und schliesst mich aus den Paradiesen.

Doch während sich der Sinn zum Tag der Trennung rüstet,
Umschreite ich die Herrlichkeit ein letztes Mal,
Den Wunderraum der Großheit, deren Ihr Euch brüstet,
Und siehe, das Beseelte bändigt meine Qual.

Die Kuppeln reden und der andachtslaute Stein,
Der Traum der Bögen, Bilder, der Paläste Kraft,
Wie sagt sich jeder Laut mit grenzenlosem Nein
Vom Wahn der Erben los und fordert Rechenschaft

Im Angesicht der Werke, die der Lügenmacht
Schamlos zu Willen sind und rings nur Totenschein
Der süsslichen Verwesung glänzen und die Nacht
Der Schönheit kalt besiegeln. Denn kein Herz bleibt rein,

Den Zwinger der Gewaltsamkeit zu überstehn,
Der Schrecken walzt die letzte Wahrheit spiegelglatt
Und in der eisenfest geschirrten Runde drehn
Die Herdenstücke an begrabner Menschen statt.

Wie sich die alten Wunder in die Starrheit regen,
Die Eure marschdurchdröhnten Plätze überspannt !
Die toten Meister sprechen mirden Abschiedssegen -
Schon bin ich Eurer schalen Gegenwart entwandt

Und härme mich nicht mehr, aus dem Verliess zu scheiden,
Das Ihr um Euren warmen Göttergrund gesteint,
Mein Innres schickt sich an, den Auszug zu erleiden,
Denn das Gestirnte lebt nicht, das es tief beweint.

Lastra a Signa
8.VIII.38.

Figg. 8a e 8b – G. Strauss, Dattiloscritto della prima versione della poesia *Abschied von Toskana,* inviata a W. Hasenclever l'8 agosto del 1938, Marbach am Neckar, Deutsches Literatur Archiv (DLA).
Riproduzione autorizzata[179]

[179] La riproduzione è stata autorizzata direttamente dall'archivio, poiché ad oggi non sono stati rintracciati eventuali possessori dei diritti relativi alle opere di Georg Strauss. Tale versione differisce completamente da quella che poi comparirà nell'edizione Werner Classen del 1966 che, tuttavia, ne conserva il titolo.

CAPITOLO IV

Considerazioni finali

Die „Stimme" ist noch nicht verstummt
(Karl Wolfskehl)[1]

«Auf Wiedersehen in Florenz bei einem Glas eigenen Weins, mit dem wir die alte Zeit begraben wollen»[2]: con questo brindisi 'epistolare', Walter Hasenclever invitava il drammaturgo svizzero Bernhard Diebbold a fargli visita nella città in cui si era rifugiato. Il soggiorno a Firenze di Hasenclever, come quello dell'editore Kurt Wolff e dello scrittore Georg Strauss – nonché quello degli altri intellettuali – è una pagina della storia della letteratura di lingua tedesca che ritroviamo immersa nel contesto di un'altra nazione, l'Italia. Con questo studio si è voluto inquadrare il periodo dell'emigrazione dalla Germania dopo il 1933, attraverso la lente dell'esperienza diretta degli scrittori e delle scrittrici che transitarono a Firenze e che si ritrovarono – alcuni per caso, altri per scelta – in una città che era già stata un polo di attrazione per gli intellettuali tedeschi dei secoli precedenti. Firenze divenne, così, l'ancora di salvezza di tutti coloro che fuggivano dalla Germania nazista. Non a caso, tracce del magnetismo percepito dagli autori tedeschi nel secolo e nel decennio precedente si ritrovano anche nelle opere e nei resoconti del vissuto di questi esuli. Le suggestioni estetiche scaturite dal contatto visivo con le opere d'arte rinascimentali ricompaiono all'interno

[1] K. Wolfskehl, Brief an A. Verwey vom 21. Dezember 1934, in Id., *«Jüdisch, römisch, deutsch zugleich» Briefwechsel aus Italien 1933-1938*, hrsg. von C. Blasberg, Luchterhand, Hamburg 1993, p. 71. Trad.: La voce non si è ancora ammutolita.

[2] W. Hasenclever, Brief an B. Diebold vom 7. November 1936, in Id., *Briefe 1933-1940*, hrsg. von B. Kasties, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1994, p. 93.

Federica Rocchi, University of Florence, Italy, federica.rocchi@unifi.it, 0000-0003-2570-1455
Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

di nuove opere letterarie. La diffusione di immagini come i «Marmorbilder» o quelle della cupola del Duomo, così come quelle paesaggistiche con le colline fiorite o i tramonti sui tetti della città toscana si ritrovano nelle pagine di questi scrittori come fonti di ispirazione e riflessione, dimostrando così il loro carattere universale. Si pensi, ad esempio, a *Im Zeichen der Sistina*, il diario di bordo di Georg Strauss da esule a Firenze (§3.4), che costituisce un vero e proprio ciclo di lezioni di storia dell'arte e che meriterebbe un ulteriore approfondimento[3]. L'autore raccoglie le suggestioni di quelle che senz'altro furono le passeggiate di tanti altri illustri viaggiatori, dai giganti della letteratura del secolo precedente come Heinrich Heine, a quelli del Primo Novecento come Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse e Isolde Kurz, solo per citarne alcuni. «Die Natur übernimmt es, die Stadt zum Empfang der Gäste zu schmucken»[4] scrisse, non a caso, Isolde Kurz e su quel connubio fra arte e natura saranno in molti a insistere.

Accanto a personalità note della letteratura tedesca del Primo Novecento come Rudolf Borchardt, Walter Hasenclever e Karl Wolfskehl, in questo lavoro compaiono anche nomi di autori sconosciuti, come Otti Binswanger-Lilienthal e Georg Strauss, e nomi ai quali non si è mai prestata particolare attenzione come Max Krell e Alice Berend. Se oggi siamo riusciti a rintracciarli, a riportarne alla luce la produzione e a restituire almeno ad alcuni, se non la 'canonizzazione', quantomeno una riconsiderazione letteraria, lo dobbiamo proprio ai contatti e agli scambi che questi ultimi ebbero a Firenze, in alcuni casi anche con altri esuli più noti. D'altronde, è ben noto come l'allontanamento dal proprio paese e la *damnatio memoriae* dei roghi, che il nazismo riservò alla letteratura, abbiano senz'altro influito sui processi di canonizzazione di alcuni di questi autori[5]. Di certo, non è obiettivo di questo volume ricostruire un 'canone fiorentino': l'eterogeneità delle menti che vi vissero dal 1933 al 1938 lo renderebbe impossibile. Piuttosto, si è voluto ricomporre un contesto culturale che finora soltanto un'opera storiografica – ovvero, il trattato sugli esuli in Italia del 1987 di Klaus Voigt, *Zuflucht auf Widerruf* – era riuscita a tracciare esaustivamente[6]. Senza la pretesa

[3] Max Brod definisce infatti il carattere dialogico dell'opera come «die Folge von symposionartigen Gesprächen». Trad.: l'effetto di conversazioni simposiali. M. Brod, *Betrug mit der Schönheit. Emigranten streiten über die Unsterblichkeit*, «Die Zeit», 4. März 1960, <https://www.zeit.de/1960/10/betrug-mit-der-schoenheit> (10/2022).

[4] I. Kurz, *Florentinische Erinnerungen*, Rainer Wunderlich Verlag, Tübigen 1934. Trad.: La natura si cura di addobbare la città per accogliere i suoi ospiti.

[5] L. Winckler, *Exilliteratur und Literaturgeschichte – Kanonisierungsprozesse*, in B. Bannasch, G. Rochus (Hrsgg.), *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, De Gruyter, Berlin 2013, p. 188.

[6] Anche nel suo saggio incluso nel catalogo della mostra *Il rifugio precario*, Maria Sechi traccia una lista degli autori di passaggio a Firenze menzionando anche alcune delle loro opere. M. Sechi, *Scrittori di lingua tedesca nell'esilio italiano*, in K. Voigt (Hrsg.), *Rifugio precario: artisti e intellettuali tedeschi in Italia (1933-1945)*, Catalogo della mostra, versione bilingue, Mazzotta, Milano 1995, pp. 137-140; inoltre, una trattazione di alcune opere di esuli in Italia tra le due guerre è presente anche nel seguente volume collettaneo: M. Bonifazio, A. Schininà (a cura di), *Un luogo per spiriti più liberi. Italia, italiani ed esiliati tedeschi*, Artemide, Roma 2014.

di codificare una letteratura specifica dell'esilio italiano, si è scelto, tuttavia, di provare a isolare questa peculiare produzione letteraria e di scavare dentro le biografie degli autori e delle autrici che transitarono in Italia e, in particolare, a Firenze tra il 1933 e il 1938. Nell'introduzione si è cercato, pertanto, di raccontare e chiarire il clima e il contesto politico-culturale della Firenze di quegli anni, che può anche essere preso come specchio di ciò che accadeva nell'Italia del tempo. In quelle pagine è possibile ritrovare i nomi degli scrittori ebrei tedeschi che sono transitati a Firenze, alcuni dei quali sono poi analizzati più nel dettaglio nei vari capitoli del volume. Va da sé che il termine 'scrittore / scrittrice' è qui da intendersi come estremamente labile. Rudolf Borchardt (§2.2), per esempio, era uno scrittore di professione, ma Otti Binswanger-Lilienthal (§3.3) non lo era. Con questo non si vuole trascurare la portata che certi autori ebbero rispetto ad altri. Ciò fa sì che emergano disparità, anche nei cenni biografici che precedono l'analisi delle opere tra autori 'canonizzati' e altri, come Monika Mann, Max Krell o Otti Binswanger, che fino ad oggi funzionali alla ricostruzione storica. Tuttavia, in accordo con i pochi testi critici a loro dedicati a questi ultimi, si è cercato di non fermarsi alle opere di questi ultimi come informazioni, ma anche a esplorarne la scrittura, il contenuto e il vissuto personale di chi scrive.

Considerando le motivazioni che causarono l'afflusso di esuli tedeschi in Italia dal 1933, si è potuto osservare come la maggior parte degli autori e delle autrici che oggi vengono riportati alla luce – alcuni anche dall'oblio – di provenienza ebraica, eccetto Otti Binswanger-Lilienthal (§3.3). Senza volerli necessariamente associare a un particolare filone della letteratura ebraico-tedesca, il loro rapporto con l'ebraismo è parte integrante dell'analisi che si è condotta in queste pagine, e tale dimensione è emersa, con maggiore o minore intenzionalità, in molte delle opere esaminate. A questo proposito, sono stati presi in esame autori dall'ebraismo spiccatamente marcato, come Karl Wolfskehl (§2.3) e, ancor più, Georg Strauss (§3.4). Nelle loro opere, l'appartenenza ebraica diviene un mezzo per rileggere e fronteggiare l'esilio e si ricongiunge in qualche modo all'identità tedesca,persino nella prospettiva di una riconciliazione.

Al contempo, non si è voluto porre l'accento esclusivamente sui risvolti positivi dell'esilio e sulla riconciliazione tra le culture. Quella che Voigt descrive come un'epoca complessa, di paura e di ansia, si riverbera, infatti, sia nelle prose sia nelle poesie di molti degli autori e delle autrici trattate. L'angoscia provocata dell'incertezza sul domani, che Strauss provava ad accantonare a Firenze[7], sembra far eco ai versi della *Canzone di Bacco e Arianna* tradotti da Karl Wolfskehl, in cui l'incertezza del domani si adattava bene alla sua situazione di esule: «Willst du froh sein, sei's und eile, / Denn das Morgen ist nicht sicher»[8]. In un domani

[7] G. Strauss, *Im Zeichen der Sistina. Florentinische Aufzeichnungen*, Werner Classen, Stuttgart 1959, p. 10.

[8] L. de' Medici, *Canzone di Bacco e Arianna*, Übers. von K. Wolfskehl, *Triumphzug des Bacchus und der Ariadne*, in Id., *Übertragungen. Prosa*, hrsg. von M. Ruben und K.V. Bock, Classen, Hamburg 1960, p. 170.

incerto, vissuto in un luogo che diede stimoli positivi, è stato inevitabile porre l'attenzione sulla variegata espressione dei contrasti che predominano nelle opere e nelle lettere di questi autori, i quali esperivano quotidianamente la positività di essere al sicuro e la negatività di essere apolidi.

Le due grandi sezioni che seguono l'introduzione, una dedicata alla scrittura in esilio (§2), l'altra al post-esilio (§3), non sono da intendersi come parti scisse, bensì come l'espressione di due diverse selezioni di autori che dialogano l'una con l'altra sul filo del tempo, nonostante la grande cesura dell'esilio. Per motivi anagrafici e, purtroppo, per le vicende legate alla Shoah, gli autori della prima parte non hanno avuto un post esilio da poter raccontare, fatta eccezione per Karl Wolfskehl, il quale visse fino al 1949, ma morì comunque lontano dalla patria. Nella seconda parte ci si è concentrati su opere che sono scaturite da una necessità immediata rispetto agli avvenimenti storici: ovvero, quella di rielaborare a caldo la persecuzione e, dunque, di ripensare il proprio rapporto con la Germania. Le riflessioni sull'identità nazionale vanno da quelle più simulate dell'umorismo di *Ein Hundeleben* di Alice Berend (§2.1.1), a quelle più cariche di ira delle invettive dei *Jamben* di Rudolf Borchardt (§2.2.1). In questo capitolo si è dunque avuto modo anche di osservare le diverse reazioni all'antisemitismo: da una parte, la rappresentazione dello spirito ebraico-tedesco e dell'appello per difendere la vera eredità tedesca nella forma dell'appello, attuato dalle poesie *An die Deutschen* di Wolfskehl (§2.3.1); dall'altra, la satira teatrale che reinterpreta in chiave moderna un'antica vicenda della discriminazione verso gli ebrei in *Konflikt in Assyrien* di Hasenclever (§2.4.1).

Il fulcro della terza parte, invece, è 'l'esilio che parla dell'esilio'. Per quanto tornino anche qui tematiche della discriminazione razziale e del rapporto problematico con la Germania, in questa parte si è voluto mettere in primo piano il ricordo, la memoria e come gli avvenimenti vissuti abbiano assunto una forma letteraria. La narrazione dell'esilio è quella dell'emigrazione, di cui gli autori e le autrici parlano, rievocando le vicende della loro fuga e della loro permanenza in Italia. Solo nelle *Erinnerungen* di Max Krell, *Das alles gab es einmal*, (§3.1.1) tale tipo di restituzione esperienziale non coinvolge marcatamente il soggetto narrante e assume più i caratteri della cronaca e dell'aneddoto. Negli scritti di Monika Mann, Otti Binswanger-Lilienthal e Georg Strauss, invece, l'io si impone, attraverso le forme dell'autobiografia, della narrazione breve e, naturalmente, della poesia (§3.4.1). In questa parte, dedicata alla memoria dell'esilio, il dialogo tra passato vissuto e presente della scrittura emerge in tutta la sua intensità e, addirittura, nei ricordi di Max Krell, giunge al lettore come se fosse stato appena vissuto da un «testimone oculare» (§3.1.1). Non a caso, è anche grazie ad alcuni di questi testi e alla corrispondenza di questi intellettuali, che si è ricostruito il contesto della Firenze degli anni Trenta, dove gli scrittori emigrati accoglievano loro stessi altri esuli (§1.1) e le istituzioni fornivano soccorso (§1.2) fino all'introduzione delle Leggi Razziali (§1.4).

Le biografie qui tracciate non sono soltanto dei pretesti per contestualizzare le loro opere nella dimensione fiorentina, tra il 1933 e il 1938, ma offrono anche l'opportunità di mostrare come essi riuscirono a fondere la cultura italiana

con quella ebraica e quella tedesca da cui provenivano, traendo delle suggestioni dai luoghi del loro esilio, come dimostrano le autobiografie di Monika Mann (§3.2.1) e di Otti Binswanger-Lilienthal (§3.3.1). Ridare voce a questi scrittori e a queste scrittrici, come il titolo stesso del lavoro preannuncia, ha dunque lo scopo primario di rintracciarne la presenza. Partendo dalle loro vicende biografiche e dalle loro peregrinazioni, si è voluto fare in modo che le loro voci non tacessero più, proprio come rivendica il motto di Wolfskehl citato nell'incipit: «Die Stimme ist noch nicht verstummt»[9]. Partendo dai contraddittori anni dell'esilio italiano si è cercato – anche se soltanto parzialmente – di tenere viva la memoria di chi, passando per Firenze, ha raccontato la propria era. E, a questo proposito, si leggano le parole di Max Krell, ancora una volta: «Den Menschen wieder zu suchen und zu finden darauf kam es in diesen Aufzeichnungen an»[10].

[9] Vedi nota 1.

[10] M. Krell, *Das alles gab es einmal*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1965, p. 214. Trad.: Ricercare le persone e ritrovarle, si è trattato di fare questo in questi scritti.

Bibliografia

Letteratura primaria

a. Opere di autori emigrati in Toscana

Berend Alice, *Frau Hempels Tochter*, Fischer, Berlin 1913.
—, *Spreemann & Co*, Fischer, Berlin, 1916.
—, *Dore Brandt. Ein Berliner Theaterroman*, Aviva Verlag, Berlin 2000 (1922).
—, *Der Schlangenmensch: Roman*, Roman Fortsetzungen, «Berliner Tageblatt», 1924-1925, pp. 1-48.
—, *Die Bräutigame der Babette Bomberling*, Aviva Verlag, Berlin 2019 (1930). Trad. di Ada Sestan, a cura di Claudia Crivellaro, *I fidanzati di Babette Bomberling*, Lit Edizioni, Roma 2019 (1933).
—, *Die gute alte Zeit. Bürger und Spießbürger im 19. Jahrhundert*, Tredition Classics, Hamburg 2012 (1938).
—, *Ein Hundeleben*, P. Keppler Verlag, Baden-Baden 1950.
Binswanger-Lilienthal Otti, *And how do you like this country? Stories of New Zealand*, ed. by Friedrich Voit with an essay by Livia Käthe Wittmann, Peter Lang, Frankfurt am Main 2010 (1945).
—, *Der Albatros: Ein Weg durch die Zeit. Jugend in Berlin – Leben in der Emigration*, hrsg. von Friedrich Voit with an essay by Livia Käthe Wittmann, Metropol Verlag, Berlin 2011.
—, *Briefe von den Antipoden*, in Friedrich Voit (Hrsg.), *Eine Wiederbegegnung im neuseeländischen Exil. Der Briefwechsel von Karl Wolfskehl mit Otti und Paul Binswanger (1939-1948)*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2014, pp. 95-104.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Federica Rocchi, *«Auf Wiedersehen in Florenz!». Voci di ebrei tedeschi dall'Italia*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0026-4, DOI 10.36253/979-12-215-0026-4

Blei Franz, *Zeitgenössiche Bildnisse,* Salzwasser Verlag, Paderborn 2016.
Borchardt Rudolf, *Urlaub,* «Die neue Rundschau», 63, 2, 1952, p. 252.
—, *Der Durant. Ein Gedicht aus dem männlichen Zeitalter,* in Id., *Gesammelte Werke in Einzelbänden: Gedichte – Poetische Erzählungen,* hrsg. von M.L. Borchardt, Herbert Steiner, mit einem Gedenkwort von Rudolf Alexander Schröder, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1957, pp. 414-526.
—, *Dantes* Comedia *Deutsch,* in Id., *Gesammelte Werke in Einzelbänden,* hrsg. von M.L. Borchardt, Ulrich Ott, Ernst Zinn, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1967.
—, *Jamben,* hrsg. von M.L. Borchardt, Ulrich Ott, Ernst Zinn, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1967.
—, *Ausgewählte Gedichte,* hrsg. von Theodor W. Adorno, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1968.
—, *Zur deutschen Judenfrage,* in Id., *Gesammelte Werke in Einzelbänden: Prosa IV,* hrsg. von M.L. Borchardt, Ulrich Ott, Ernst Zinn, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1973, pp. 370-396.
—, *Metacritica tedesco-dantesca,* in Id., *L'Italia e la poesia tedesca. Aufsätze und Reden 1904-1933,* Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1988, pp. 21-30.
—, *Leben von ihm selbst erzählt,* in Id., *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Prosa VI,* hrsg. von M.L. Borchardt, Ulrich Ott, Gerhard Schuster, Klett Cotta Verlag, Stuttgart 1990.
—, *Gesammelte Werke in Einzelbänden: Prosa I,* hrsg. von M.L. Borchardt, Ulrich Ott, Ernst Zinn, Klett Cotta, Stuttgart 1991.
—, *Bacchische Epiphanie, Schriften der Rudolf Borchardt-Gesellschaft,* hrsg. von Bernhard Fischer, Quintus, Stuttgart 1992.
—, *Briefe 1931-1935,* hrsg. von Gerhard Schuster , Hans Zimmermann, Hanser Verlag, München-Wien 1996.
—, *Epilegomena zu Dantes* Vita Nova, in Id., *Gesammelte Werke in Einzelbänden: Prosa II,* hrsg. von M.L. Borchardt, Ernst Zinn, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1996, pp. 472-531.
—, *Sapphos Lied an Aphrodite,* in Id., *Gedichte II/ Übertragungen II,* hrsg. von M.L. Borchardt, Ulrich Ott, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1996.
—, *Pisa Ein Versuch,* in Id., *Gesammelte Werke in Einzelbänden: Prosa III,* hrsg. von M.L. Borchardt, Ernst Zinn, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1996, pp. 115-234. Trad. di Manfredo Roncioni, *Pisa, solitudine di un impero,* a cura di Marianello Marianelli, Nistri Lischi, Pisa 1965.
—, *Vergil,* in Id., *Gesammelte Werke in Einzelbänden: Prosa II,* hrsg. von M.L. Borchardt, Ernst Zinn, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1996, pp. 295-309.
—, *Dantes* Vita Nova, in Id., *Gesammelte Werke in Einzelbänden: Übertragungen I,* hrsg. von M.L. Borchardt, Ernst Zinn, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1998, pp. 265-337.
—, *Italienische Städte und Landschaften,* hrsg. von Gerhard Schuster, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1998.
—, *Reden,* hrsg. von M.L. Borchardt, Silvio Rizzi , R.A. Schröder, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1998.
—, *Der leidenschaftliche Gärtner,* hrsg. von M.L. Borchardt, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 2002.
—, *Briefe 1936-1945,* hrsg. von Gerhardt Schuster, Tenschert bei Hanser, München-Wien 2002.
—, *Jamben,* hrsg. von Elisabeth Lenk, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

—, *Virgilio*, a cura di G.B. Conte, Vivetta Vivarelli, trad. di Marianello Marianelli, Edizioni della Normale, Pisa 2015.

Borchardt Rudolf, Croce Benedetto, *Carteggio Croce-Borchardt*, a cura di Emanuele Cutinelli-Rèndina, Società Editrice il Mulino, Napoli 1997.

Carteggio degli affari, Serie IV, Categoria XV *Pubblica Sicurezza*, Archivio comunale di Fiesole, 1934, 1936.

Domin Hilde, *Gesammelte Gedichte*, Fischer, Berlin 2004.

Gabetti Giuseppe, Gentile Giovanni, Brief an Rudolf Borchardt vom 2. Februar 1933, Nachlass Rudolf Borchardt, Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar.

Goldschmidt G.A., *Vom Nachexil*, Wallstein, Göttingen 2020.

Goldstein Moritz, *Deutsch-jüdischer Parnass*, «Kunstwart», 25, 11, 1912, pp. 281-294.

Hasenclever Walter, *Der Sohn*, Kurt Wolff Verlag, Leipzig 1914.

—, *Gedichte Dramen und Prosa*, hrsg. von Kurt Pinthus, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1963.

—, *Irrtum und Leidenschaft*, hrsg. von Kurt Pinthus, Universitas Verlag, Berlin 1969.

—, *Der Froschkönig. Eine Farce nach dem Märchen der Brüder Grimm*, Berliner Handpresse, Berlin 1975.

—, *Konflikt in Assyrien*, in Id., *Stücke 1932-1938*, hrsg. von Annelie Zurhelle, Christoph Brauer, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. 2.3, hrsg. von Brauer Christoph, *et al.*, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1990, pp. 369-486.

—, *Nirwana. Eine Kritik des Lebens in Dramaform*, in Id., *Stücke bis 1924*, hrsg. von Annelie Zurhelle, Christoph Brauer, *Sämtliche Werke*, Bd. 2.1, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1990, pp. 7-100.

—, *Briefe 1933-1940*, in Id., *Briefe in zwei Bänden 1907-1940*, hrsg. von Bert Kasties, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1994.

—, *Kleine Schriften*, hrsg. von Bernard Witte, Dieter Breuer, in Id., *Sämtliche Werke*, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1994.

—, *Der politische Dichter*, in Id., *Lyrik*, hrsg. von Dieter Breuer, Annelie Zurhelle, Bernard Witte, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. 1, hrsg. von Dieter Breuer, Bernard Witte, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1994.

—, *Die große Parade*, in Id., *Pariser Feuilletons*, in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Christoph Brauer, *et al.*, Bd. 3, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1996, pp. 123-126.

—, *«Ich hänge, leider, noch am Leben». Briefwechsel mit dem Bruder*, hrsg. von Bert Kasties, Wallstein Verlag, Göttingen 1997.

—, *Abenteuer in Lucca*, in Id., *Kleine Schriften*, hrsg. von Christoph Brauer *et al.*, in Id., *Sämtliche Werke*, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1997, pp. 573-601.

—, *Antigone*, in Id., *Dramen I*, in Id., *Ausgewählte Werke in fünf Bänden*, Bd. 2, hrsg. von Bert Kasties, Shaker, Aachen 2003, pp. 90-110. Trad. *Antigone*, a cura di Sotera Fornaro, Mimesis, Milano 2014.

—, *Briefe* (aus dem Nachlass), Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar, 1937-1938.

—, *Der Sohn*, in Id., *Dramen I*, in Id., *Ausgewählte Werke in fünf Bänden*, Bd. 2, hrsg. von Bert Kasties, Shaker, Aachen 2003, pp. 5-89.

—, *Münchhausen*, in Id., *Dramen III*, in Id., *Ausgewählte Werke in fünf Bänden*, Bd. 2, hrsg. von Bert Kasties, Shaker, Aachen 2003.

—, *Napoleon greift ein: Ein Abenteuer in sieben Bildern*, in Id., *Dramen III*, in Id., *Ausgewählte Werke in fünf Bänden*, Bd. 4, hrsg. von Bert Kasties, Shaker Verlag, Aachen 2005, pp. 5-68.

Hasenclever Walter, Pinthus Kurt, *Kömodie als Zeitkritik. Zwiegespräch mit W. Hasenclever im Berl. Rundfunk*, 20. April, in Idd., *Kleine Schriften*, hrsg. von Bernard Witte, Dieter Breuer, in *Sämtliche Werke*, Bd. 5, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1994, pp. 332-344.

Hasenclever Walter, Toller Ernst, *Bourgeois bleibt bourgeois: eine zweiteilige musikalische Komödie mit fünf Bildern*, Rowohlt Theater Verlag, Hamburg 1992.

Istituto Italiano di Studi Germanici, Lettere a Rudolf Borchardt, 1933, Nachlass Rudolf Borchardt, Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar.

Jacobi Lucy von, *Italienische Mode 1935*, «Italien-Post: bollettino turistico quindicinale», 3, 1, April 1935, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, p. 1.

Kahane Heinrich, *The Refugee of the Thirties: A Personal Memoir*, Tennessee Technological University, Cookeville 1986.

Kempner Robert, *Ankläger einer Epoche. Lebenserinnerungen. In Zusammenarbeit mit Jörg Friedrich*, Ullstein, Frankfurt am Main-Berlin 1986.

Krell Max, *Vaurains Sybille*, Rowohlt, Berlin 1918. Trad. di Giuseppe Zamboni, *La Sibilla Vaurain*, Lerici, Milano 1961.

—, (Hrsg.), *Die Entfaltung. Novellen an die Zeit*, Rowohlt, Berlin 1921.

—, (Hrsg.), *Das deutsche Theater der Gegenwart. Mit 21 Porträts und 12 Bühnenbildern*, Salzwasser Verlag, Paderborn 2012 (1923).

—, *Judith in Saragossa*, in Id., *Judith in Saragossa. Gold in Peru*, Habbel & Naumann, Regensburg 1924, pp. 5-32.

—, *Orangen in Ronco: Roman*, Rowohlt, Berlin 1931.

—, *Schauspieler des lieben Gottes: 4 Begegnungen mit Italien, Novellen*, Schleber, Kassel 1950.

—, *Die Dame im Strohhut*, Keppler Verlag, Baden Baden 1952.

—, *Il demone* di M. Krell, P. Hindemith, in Programma di sala del *21. Maggio Musicale Fiorentino*: *Job* di Luigi Dallapiccola; *Il demone* di Aurel Miholy Milloss; *La volpe* di Igor Strawinsky, Teatro comunale Firenze, 1958. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

—, *Das alles gab es einmal*, Verlag Heinrich Scheffler, Frankfurt am Main 1961.

—, *In Florenz 1938*, «Stuttgarter Zeitung», 26. Juli 1961, p. 9.

—, *Das Haus der roten Krebse: Ein Familienroman aus der Toskana*, Verlag Heinrich Scheffler, Frankfurt am Main 1962.

—, *Das alles gab es einmal*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1965.

Kriegbaum Friedrich, Nachlass, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Archivio Storico, Firenze, 1933-1938.

Lederer Joe, *Unter den Apfelbäumen*, Langen Müller, München 1976 (1934). Trad. di Lina Ricotti, *Sotto i meli*, Mondadori, Verona 1935.

Mann Monika, *Mein Vater: Erinnerungen an Thomas Mann*, «Neue deutsche Hefte: Beiträge zur europäischen Gegenwart», 19, 3, 1972, pp. 39-43.

—, *Vergangenes und Gegenwärtiges. Erinnerungen*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 2001.

—, *Das fahrende Haus. Aus dem Leben einer Weltbürgerin*, hrsg. von Karin Andert, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 2007.

Neumann Alfred, *Zu meinem Roman um den dritten Napoleon*, «Jahrbuch» 1934-1935, Verlag Allert de Lange, Amsterdam, pp. 41-45.

—, *Neuer Caesar*, Verlag Allert de Lange, Amsterdam 1936. Trad. di Aldo Oberdorfer, *L'imperatore. Romanzo*, Mondadori, Milano-Verona 1938.

—, *Es waren ihrer sechs*, hrsg. von Peter Graf, Verlag Das Kulturelle Gedächtnis, Berlin 2018 (1944).
Oppenheimer E.M., Janssen R.M., (eds), *Dial 22-0756, pronto: Villa Pazzi: Memories of Landschulheim Florenz*, 1933-1938, 1997.
Sonne Isaia, Briefe an Karl Wolfskehl, 1943, Nachlass Karl Wolfskehl, Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar.
Strauss Georg, Briefe an Edith Schäfer-Hasenclever, 1938-1974, Nachlass Edith Hasenclever, Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar.
—, Briefe an Walter Hasenclever, 1938-1939, Nachlass Walter Hasenclever, Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar.
—, Briefe an Kurt Pinthus, 1934-1973, Nachlass Kurt Pinthus, Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar.
—, *Im Zeichen der Sistina. Florentinische Aufzeichnungen*, Werner Classen, Zürich-Stuttgart 1959.
—, *Höllisches Jahrzehnt*, Werner Classen, Zürich-Stuttgart 1966.
—, *Davidia. Griechische Elegie. Zwei Gedichtszyklen*, Werner Classen, Zürich-Stuttgart 1966.
—, *Irrlichter und Leitgestirne. Essays über Probleme der Kunst,* Werner Classen, Zürich-Stuttgart 1966.
—, *Vita nuova in Kanan*, Helmut Kossodo, Zürich 1969.
Wolff Kurt, *Briefwechsel eines Verlegers 1911-1963*, hrsg. von Ellen Otten, Bernhard Zeller, Moderner Buch-Club, Darmstadt 1966.
—, *Autoren Bücher Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers*, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin 2004.
Wolfskehl Karl, *Die Stimme spricht,* Schocken, Berlin 1934.
—, *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland 1938-1948*, hrsg. von Margot Ruben, Verlag Lambert-Schneider, Heidelberg-Darmstadt 1959.
—, *INRI oder Die Vier Tafeln*, in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. 1, hrsg. von Margot Ruben, C.V. Bock, Claassen, Hamburg, 1960, pp. 194-202.
—, *Mittelmeer oder die fünf Fenster*, in Id., *Gesammelte Werke/Dichtungen. Dramatische Dichtungen*, Bd. 1, hrsg. von Margot Ruben, C.V. Bock, Claassen, Hamburg 1960, pp. 178-192.
—, *«Jüdisch, römisch, deutsch zugleich» Briefwechsel aus Italien 1933-1938*, hrsg. von Cornelia Blasberg, Luchterhand, Hamburg 1993.
—, *Hiob oder Die Vier Spiegel*, in Id., *Späte Dichtungen*, hrsg. von Friedrich Voit, Wallstein Verlag, Göttingen 2009, pp. 79-94.
—, *Späte Dichtungen*, hrsg. von Friedrich Voit, Wallstein, Göttingen 2009.

b. Opere di altri autori

Alighieri Dante, *Inferno*, in Id., *Commedia*, a cura di Giorgio Inglese, Carocci, Roma 2016.
—, *Die Göttliche Komödie*, übersetzt von Stefan George, in Id., *Übertragungen*, in Id., *Sämtliche Werke in 18 Bänden,* Bd.10/11, Klett-Cotta, Stuttgart 1988.
Bassani Giorgio, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Einaudi, Torino 1962.
Catullo, *I canti,* a cura di Alfonso Traina, trad. di Enzo Mandruzzato, BUR, Milano 2007.
'de Medici Lorenzo, *Canzone di Bacco e Arianna*. Übers. von Karl Wolfskehl, *Triumphzug des Bacchus und der Ariadne,* in Id., *Übertragungen. Prosa,* hrsg. von Margot Ruben, C.V. Bock, Classen, Zürich 1960, pp. 170-171.

Ebner-Eschenbach Marie von, *Krambambuli und andere Erzählungen*, Reclam, Stuttgart 2017.

Genesi, Bibbia EDU, <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/at/Gen/15/> (10/2022).

George Stefan, *Stern des Bundes – Erstes Buch*, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. 8, hrsg. von Ute Oelmann, Klett-Cotta, Stuttgart 1993.

George Stefan, Wolfskehl Karl (Hrsgg.), *Deutsche Dichtung*, mit einem Nachwort von Ute Oelmann, Klett-Cotta, Stuttgart 1995.

Goethe J.W. von, *Epigramme. Venedig 1790*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Roberto Fertorani, Enrico Ganni, con testo a fronte, vol. 1. Trad. di Maria T. Giannelli, *Epigrammi. Venezia 1790,* Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1997 (1989).

—, *Italienische Reise*, hrsg. von Erich Trunz, Herbert von Einem, Verlag C.H. Beck, München 2017 (1981).

Grillparzer Franz, *Melusina*, in Id., *Dramen*, Bd. 1, Leinen, Wien 1960, pp. 577-614.

Hasenclever Walter, *Ihr werdet Deutschland nicht wiedererkennen*: *Erinnerungen,* Kiepenheuer & Witsch, Köln 1975.

Hesse Hermann, *Bilder aus der Toskana: Von Florenz bis Siena*, hrsg. von Volker Michels, Insel Verlag, Berlin 2010.

Hindemith Paul, Krell Max, *Der Dämon Tanzpantomime in zwei Bildern*, 1922, op. 28 <https://imslp.org/wiki/Der_D%C3%A4mon%2C_Op.28_(Hindemith%2C_Paul)> (10/2022).

Il Libro dei Re, Bibbia EDU, <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/at/2Re/1/?sel=1,17> (10/2022).

Isaia, Bibbia EDU, <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/at/Is/13/?sel=55,5> (10/2022).

Kafka Franz, *Forschungen eines Hundes*. Trad. con testo a fronte di Carla Becagli, *Indagini di un cane*, a cura di Uta Treder, Marsilio, Venezia 1992.

Klatzkin Jakob, *Probleme des modernen Judentums*, Verlag Lambert Schneider, Berlin 1930.

Kurz Isolde, *Florentinische Erinnerungen*, Rainer Wunderlich Verlag, Tübingen 1934.

Lasker-Schüler Else, *Esther*, in Ead., *Gedichte*, Bd. 1, hrsg. von Norbert Oellers, Jüdischer Verlag, Frankfurt am Main 1996. Trad. a cura di Maura Del Serra, Giuntina, Firenze 1995.

Libro di Ester, 3, 1-6. Bibbia EDU, Antico Testamento Ebraico, <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/at/Est/3/> (10/2022).

Ludwig Emil, *Colloqui con Mussolini*, Mondadori, Milano 1932.

Mann Klaus, *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht mit Textvarianten und Entwürfen im Anhang*, hrsg. und mit einem Nachwort von Fredric Kroll, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2006.

Mann Thomas, *Herr und Hund: Ein Idyll*, Fischer, Berlin 1975.

Mozart W.A., Da Ponte Lorenzo, *Le nozze di Figaro*. Übers. von Karl Wolfskehl, *Die Hochzeit des Figaro*, Marbacher Schriften, Marbach am Neckar 1974.

Orazio, *Odi ed epodi*, a cura di Alfonso Traina. Trad. di Enzo Mandruzzato, BUR, Milano 2005.

Peiser Werner, *Ein Landschulheim für Naziopfer im faschistischen Italien*, Maschinenschriftliches Manuskript, Institut für Zeitgeschichte, München.

Pinthus Kurt, Briefe an ihn von 1934-1975, Nachlass Pinthus, Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar.

—, *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*, hrsg. von Kurt Pinthus, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1955.
Reich Wilhelm, *Wie ich Mussolinis Übersetzer wird*, «Italien-Post», 7, 1935, p. 1, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.
Rilke Rainer Maria, *Florenzer Tagebuch*. Trad. di Giorgio Zampa con testo a fronte, *Il diario fiorentino*, BUR, Milano 2002.
Salmi, Bibbia EDU, <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/at/Sal/1/> (10/2022).
Scholem Gerschom, *Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch*, in Id., *Judaica*, Bd. 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970, pp. 7-19.
Schuster Gerhardt (Hrsg.), *Martin Buber und Rudolf Borchardt. Briefe, Dokumente, Gespräche. 1907-1964*, Rudolf Borchardt Gesellschaft, München 1991.
Shakespeare William, *Hamlet*, in Id., *Le tragedie*, con testo a fronte, a cura di Franco Marenco, Bompiani, Milano 2014, pp. 713-1040.
Silone Ignazio, Lettera a M. Krell del 10 marzo 1953, Archivio Filippo Turati, Firenze.
—, *Fontamara*, a cura di Raffaele La Capria, BUR Milano 1989. Deutsche Übersetzt herausgegeben von Lucy von Jacobi, *Fontamara*, Europa Verlag, Zürich-Wien-Konstanz 1949 (1933).
Tieck Ludwig, *Sehr wunderbare Historie von der Melusina*, in Id., *Schriften*, Bd. 13, G. Reimer, Berlin 1828, pp. 67-170.
Tucholsky Kurt (Theobald Tiger), *Guter Neurath ist teuer*, «Die Weltbühne», 21. Mai 1929, 25, Athäneum Verlag, Königstein 1978, p. 778.
Virgilio, *Catalepton*, in Id., *Appendix Virgiliana*, trad. e cura di Armando Salvatore, Istituto Poligrafo e Zecca di Stato, Roma 1997.

Letteratura secondaria

Adorno Theodor Wiesengrund, *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in Id., *Noten zur Literatur*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971 (1958), pp. 73-104.
Albanis Elisabeth, *German-Jewish Cultural Identity from 1900 to the Aftermath of the First World War. A Comparative Study of Moritz Goldstein, Julius Bab and Ernst Lissauer*, De Gruyter, Berlin 2013.
Andert Karin, *Monika Mann – eine Biografie*, Mare Verlag, Hamburg 2010.
Anonimo, *Zur Feier am Heinedenkmal*, «Aufbau», 3, 1935, pp. 1-7, <https://archive.org/details/aufbau1519341939germ/page/n12/mode/1up?view=theater> (10/2022).
Bannasch Bettina, Sarkowsky Katja, *Nachexil und Post Exile. Eine Einleitung*, in Eadd. (Hrsgg.), *Nachexil/ Post Exile*, De Gruyter, Berlin 2020, pp. 1-14.
Bauschinger Sigried, *Else Lasker-Schüler. Biographie*, Wallstein Verlag, Göttingen 2004.
Behre Maria, *Walter Hasenclever als Lektor Helene Mosels, später Helen Wolff*, in Jürgen Lauer (Hrsg.), *Von der Moderne zur Gegenwart*, «Jahrbuch der Walter-Hasenclever Gesellschaft», Verlags Buchhandlung Dr Wolff GmbH, Aachen 2022, pp. 66-69.
Below Irene, Oelze Ruth (Hrsgg.), *Lucy von Jacobi. Journalistin*, Edition Text + Kritik, München 2009.
Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (a cura di), «Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa», 1935.
Böhme-Kuby Susanna, *Colombo al Broadway: da Tucholsky a Soyfer*, in Hermann Dorowin, Alessandro Tinterri (a cura di), *Jura Soyfer. Il poeta della Vienna rossa (1912-1939)*, Morlacchi Editore, Perugia 2014, pp. 201-212.
Bonifazio Massimo, Schininà Alessandra (a cura di), *Un luogo per spiriti più liberi. Italia, italiani ed esiliati tedeschi*, Artemide, Roma 2014.

Brauer Christoph, Zurhelle Annelie, *Anhang*, in Walter Hasenclever, *Stücke 1932-1938*, hrsg. von Annelie Zurhelle, Christoph Brauer, in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Christoph Brauer, *et al.*, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1990.

Brittnacher H.R., *Der Dichter und sein Petrus*, in Davide Di Maio, Gabriella Pelloni (Hrsgg.), *Jude, Christ und Wüstensohn. Studien zum Werk Karl Wolfskehls*, Hentrich & Hentrich, Leipzig 2019, pp. 57-72.

Brod Max, *Rassentheorie und Judentum*, mit einem Anhang über den Nationalhumanismus von Friedrich Weltsch, Löwit, Wien 1936.

—, *Betrug mit der Schönheit. Emigranten streiten über die Unsterblichkeit*, «Die Zeit», 4. März 1960, <https://www.zeit.de/1960/10/betrug-mit-der-schoenheit> (10/2022).

Bronzini Benedetta, *«Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien». L'immagine di Firenze, tra utopia e reale, degli intellettuali e artisti tedeschi fin de siècle*, «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 6, 2017, pp. 345-359, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-22355.

Bruck Richard, *The Bruck Family Genealogy Blog*, <https://bruckfamilyblog.com/category/soggiorno-degli-stranieri-in-italia/> (10/2022).

Buber Martin, *Das Ende der deutsch-jüdischen Symbiose*, in Id., *Der Jude und sein Judentum. Gesammelte Aufsätze und Reden*, Melzer, Köln 1963.

Butzer Günter, *Erinnerung des Exils*, in Bettina Bannasch, Gerhild Rochus (Hrsgg.), *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, De Gruyter, Berlin 2013, pp. 151-170.

Castonier Elisabeth, *Portrait einer deutschen Schriftstellerin*, in Ead., *Unwahrscheinliche Wahrheiten (Geschichten und Erlebnisse)*, Herbig, München 1975, pp. 73-77.

Cavarocchi Francesca, Mazzini Elena (a cura di), *La Chiesa fiorentina e il soccorso agli ebrei. Luoghi, istituzioni, percorsi (1943-1944)*, Viella, Roma 2018.

Cavarocchi Francesca, *Provenienze e destini degli studenti ebrei stranieri iscritti all'Università di Firenze nel 1938*, in Patrizia Guarnieri (a cura di), *L'emigrazione intellettuale dall'Italia fascista. Studenti e studiosi ebrei dell'Università di Firenze in fuga all'estero*, Firenze University Press, Firenze 2019, pp. 41-56, doi: 10.36253/978-88-6453-874-7.

Centorbi Nadia, *«Mit der Antike, mit der Renaissance und dem Barock, und nicht mit Mussolina und der Gegenwart». Riflessioni dall'esilio italiano in Hilde Domin*, in Massimo Bonifazio, Alessandra Schininà, (a cura di), *Un luogo per spiriti più liberi. Italia, italiani ed esiliati tedeschi*, Artemide, Roma 2014, pp. 65-92.

Chiusano I.A., *Momente des Fragmentarischen. Zur Analyse des narzißtischen „Stils" im essayistischen Werk Rudolf Borchardts*, in Sabine Kyora, Axel Dunker, Dirk Sangmeister (Hrsgg.), *Literatur ohne Kompromisse. Ein Buch für Jörg Drews*, Aisthesis, Bielefeld 2004, pp. 297-319.

Ciardi Mario, *Il pianoforte di Einstein. Vite e storie in bilico tra Firenze, Europa e America*, Hoepli, Milano 2021.

Collini Patrizio, *Kurt Wolff: Il Gutenberg dell'Espressionismo*, «Belfagor: Rassegna di Varia Umanità», 2, 60, 2005, pp: 173-186.

—, *Eine Florentinisch-Römische Girlande: unbekannte Briefe von und an Karl Wolfskehl in Italien 1933-1934*, in Davide Di Maio, Gabriella Pelloni (Hrsgg.), *Jude, Christ und Wüstensohn. Studien zum Werk Karl Wolfskehls*, Hentrich & Hentrich, Leipzig 2019, pp. 51-59.

Conterno Chiara, *Die andere Tradition: Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert*, Vienna University Press, Wien 2014.

Croce Benedetto, *Kritische Bemerkung*, in Lavinia Jollos-Mazzucchetti (Hrsg.), *Italienische Resistenza und geistiges Deutschland*, Classen, Hamburg 1966, pp. 40-41.

Di Taranto Mattia, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento. Editoria bibliofilica, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, Firenze University Press, Firenze 2011.

—, *«Mein Judentum und mein Deutschtum». Karl Wolfskehl e il sogno della simbiosi ebraico-tedesca*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», 2, 2019, pp. 157-171.

Dorowin Hermann, *Commento a Broadway Melodie*, in Jura Soyfer, *Teatro*, a cura di Hermann Dorowin, trad. di Laura Masi, Morlacchi Editore, Perugia 2012, vol. 2, pp. 303-310.

Drews Alfred, Kantorowicz Richard (Hrsgg.), *Verboten und verbrannt. Deutsche Literatur 12 Jahre unterdrückt*, Verlag Heinz Ullstein-Helmut Kindlerl, München 1947.

El-Akramy Ursula, *Die Schwestern Berend. Geschichte einer Berliner Familie*, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 2001.

Faber du Faur Curt von, Wolff Kurt (Hrsgg.), *Tausend Jahre deutscher Dichtung*, Pantheon Verlag, New York 1949.

Fancelli Maria, *«Florenz 1900»: ipotesi e prospettive di ricerca*, in M.C. Mocali, Claudia Vitale (a cura di), *Cultura tedesca a Firenze: scrittrici e artiste tra Otto e Novecento*, Le Lettere, Firenze 2005, pp. 29-43.

—, *Heine Minore. Le Florentinische Nächte*, in Ead., *L'ispirazione goethiana. Saggi di letteratura tedesca dal Settecento a oggi*, a cura di Hermann Dorowin, Rita Svandrlik, Morlacchi, Perugia 2020, pp. 303-318.

—, *I fantasmi della Nuova Oggettività nell'opera* Cardillac *di Paul Hindemith*, in Ead., *L'ispirazione goethiana. Saggi di letteratura tedesca dal Settecento a oggi*, a cura di Hermann Dorowin e Rita Svandrlik, Morlacchi, Perugia 2020, pp. 425-430.

Fano Giuseppe, *Cenni sulla Costituzione del Comitato Italiano di Assistenza agli ebrei*, «La Rassegna Mensile di Israel», terza serie, 31, 10/11, 1965, pp. 492-530, <https://www.jstor.org/stable/41282145> (10/2022).

Ferron Isabella, *Poesie und Nicht Poesie. Rudolf Borchardt und Benedetto Croce*, in Christian Benne, Dieter Burdorf (Hrsgg.), *Rudolf Borchardt und Friedrich Nietzsche. Schreiben und Denken im Zeichen der Philologie*, Quintus, Berlin 2017, pp. 133-153.

Fischer Jens Malte, *Autobiographie und Judentum*, in H.A. Glaser (Hrsg.), *Rudolf Borchardt 1877-1945: Referate des Pisaner Colloquiums*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1987, pp. 29-48.

—, *«Deutschland ist Kain». Rudolf Borchardt und der Nationalsozialismus*, in *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, hrsg. von Ernst Osterkamp, De Gruyter, Berlin 1997, pp. 386-398.

Fornaro Sotera, *L'*Antigone *di Hasenclever*, in Ead., *Antigone. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2012, pp. 119-125.

Franke Norman, *«Jüdisch, römisch, deutsch zugleich»? Eine Untersuchung der literarischen Selbstkonstruktion Karl Wolfskehls unter besonderer Berücksichtigung seiner Exillyrik*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2006.

Giulio Einaudi editore – Archivio storico Corrispondenza collana "I gettoni", a cura di Giorgio Canaparo, Luca Carpegna, P.F. Lombard, Stefano Rolla (Archivio di Stato di Torino, Cartella 26 Fascicolo 1839), <https://archiviodistatotorino.beniculturali.it/dettaglio_inventari/?id=4335> (10/2022).

Giacoponi Liliana, *The cultural and historical legacy of classical antiquity in Rudolf Borchardt's essay on Virgil's Aeneid*, «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 7, 2018, pp. 203-217, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-24414.

—, *Aber Poesie und Sprache ist Nation. L'esilio nella scrittura di Rudolf Borchardt*, «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 10, 2021, pp. 251-262, doi: 10.13128/lea-1824-484x-13267.

Graf O.M., *Zwei Töchter sehen ihren Vater*, in Karin Andert (Hrsg.), *Das fahrende Haus. Aus dem Leben einer Weltbürgerin*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 2007.

Günther Stephanie, *Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle. Berliner Autorinnen: Alice Berend, Margarete Böhme, Clara Viebig*, Bouvier Verlag, Bonn 2000.

Heine Heinrich, *Textanmerkungen: Zweite Nacht*, in Id., *Florentinische Nächte*, in Id., *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Klaus Briegleb, Carl Hanser Verlag, München 1976, pp. 866-874.

Herweg Nikola, *nur ein land / mein sprachland: Heimat erschreiben bei Elisabeth Augustin, Hilde Domin und Anna Maria Jokl*, Könighausen und Neumann, Würzburg 2011.

Heuer Renate (Hrsg.), *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*, Archiv Bibliographia Judaica, 22 Bde, 1992-2012.

Heidsieck Arnold, Berstl Julius, Spalek J.M., Strelka Joseph, *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, 2 Bde., Franke AG Verlag, Bern 1989, Bd. 2, Teil 1.

Heisserer Dirk, *«Ein bayrischer Dichter». Oskar Maria Graf in der «Frankfurter Zeitung»*, in Ulrich Dittmann, Hans Dollinger (Hrsgg.), *Oskar Maria Graf 2008-2009, Jahrbuch der Oskar Maria Graf-Gesellschaft*, Allitera Verlag, München 2009, pp 89-104.

Helmetag C.H., *Walter Hasenclever: A Playwright's Evolution as a Film Writer*, «The German Quarterly», 4, 64, 1991, pp. 452-466, doi: 10.2307/406662.

Hoelzel Alfred, *Walter Hasenclever's Political Satire*, «Monatshefte», 61, 1, 1969, pp. 30-40, <https://www.jstor.org/stable/30154641> (10/2022).

Hubert H.W., *Das Kunsthistorische Institut in Florenz. Von der Gründung bis zum hundertjährigen Jubiläum (1897-1997)*, Il ventilabro, Firenze 1997.

Jablonski Walter, *Goethe e le scienze naturali. Saggi*, Laterza, Bari 1938.

Jacobi Carsten, *Der kleine Sieg über den Antisemitismus: Darstellung und Deutung der nationalsozialistischen Judenverfolgung im deutschsprachigen Zeitstück des Exils 1933-1945*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2005.

Jollos-Mazzucchetti Lavinia, *Geschmuggelte Freundschaften*, in Ead. (Hrsg.), *Italienische Resistenza und geistiges Deutschland*, Classen Verlag, Hamburg 1966.

Kasties Bert, *Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne*, Niemeyer, Tübingen 1994.

Kauffmann Kai, *Rudolf Borchardt und der Untergang der deutschen Nation. Selbstinszenierung und Geschichtskonstruktion im essayistischen Werk*, De Gruyter, Berlin 2012.

Ketelsen U.K., *Nationalsozialismus und Drittes Reich*, in Walter Hinderer (Hrsg.), *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2007, pp. 303-326.

Keun Irmgard, *Gilgi, eine von uns*, Ullstein, Berlin 2002.

King L.J., *Best-sellers by Design: Vicki Baum and the House of Ullstein*, Wayne State University Press, Detroit 1988.

Kissler Alexander, *«Ein fremdes Blut in deinen Adern». Rudolf Borchardt und das Judentum*, Sonderband *Rudolf Borchardt*, hrsg. von H.L. Arnold, «Text + Kritik-Zeitschrift für Literatur», 11, München 2007, pp. 25-36.

Koopmann Hans, *Erläuterungen zum Satz «Wo ich bin, ist die deutsche Kultur»*, in HeftrichEckard *et al.* (Hrsgg.), *Wagner – Nietzsche – Thomas Mann*, Klostermann, Frankfurt am Main 2008, pp. 324-342.

Korten Lars, *«Unpublizierbar natürlich» – Rudolf Borchardts Jamben editionsphilologisch beschattet*, «Editio», 19, 2005, pp. 155-169.

Kristeller P.O., *Renaissance Thought: The Classic Scholastic and Humanistic Strains*, Harper & Brothers, New York 1961.

Krohn Klaus-Dieter (Hrsg.), *Kulturtransfer im Exil*, De Gruyter, Berlin 1995.

Kuhn Philipp, *Refugium Villa Romana. Hans Purrmann in Florenz*, Deutscher Kunstverlag, München 2019.

Lacina Evelyn, *Max Krell*, in *Neue deutsche Biografie*, Bd. 13, hrsg. von der historischen Kommission der bayerischen Akademie der Wissenschaften, Duncker & Humblot, Berlin 1982, p. 1.

Langner Ilse, *Vergessene Dichterinnen: Alice Berend, Margarete zur Bentlage, Josefa Berens-Totenohl*, in Nachlass Ilse Langner, Typoskript, Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar.

Lányi Jenö, *The Sculpture of Donatello*, ed. by Horst Woldemar Janson, Princeton University Press, Princeton 1957.

Longo Adorno Massimo, *Gli ebrei fiorentini dall'emancipazione alla Shoà*, Giuntina, Firenze 2003.

Lozzi Giuliano, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, Firenze University Press, Firenze 2019, doi: 10.36253/978-88-6655-914-6.

Mangini Giorgio, *In nome del passato*, in Michele Sisto, Anna Antonello (a cura di), *Lavinia Mazzucchetti. Impegno civile e mediazione culturale nell'Europa del Novecento*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2018, pp. 13-51.

Martus Stefan, *Geschichte der Blätter für die Kunst*, in Achim Aurnhammer *et al.* (Hrsgg.), *Stefan George und sein Kreis: ein Handbuch*, De Gruyter, Berlin 2007, pp. 301-349.

Mazzetti Elisabetta, *I carteggi di Lavinia Mazzucchetti con Thomas Mann, Hans Carossa e Gerhart Hauptmann. La soddisfazione «di servire la causa della libertà e bollare la barbarie» e la fuga dalla realtà*, in Anna Antonello, Michele Sisto (a cura di), *Lavinia Mazzucchetti. Impegno civile e mediazione culturale nell'Europa del Novecento*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2018, pp. 91-116.

Middelhoff Frederike, *Literarische Autozoographien. Figurationen des autobiographischen Tieres im langen 19. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart 2019.

Miglino Gianluca, *Guerra, rivolta, rinuncia: sull'Antigone di Walter Hasenclever*, «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts», 1, 2018, pp. 97-106.

Mihal Friedman Régine, Koch Gertrud, *Juden-Ratten – Von der rassistischen Metonymie zur tierischen Metapher in Fritz Hipplers Film* Der ewige Jude, in *Frauen und Film*, «Mann + Frau + Animal», 47, 65, 1989, pp. 24-35, <https://www.jstor.org/stable/24058259?seq=1> (10/2022).

Mikota Jana, *Jüdische Schriftstellerinnen – wieder entdeckt: „Eine Humoristin ist uns gekommen": Alice Berend*, «Medaon» 5, 8, 2011, pp. 1-6.

Miotti Mariangela, *Il personaggio di Ester nella drammaturgia francese*, Schena, Fasano 2009.

Mohnhaupt Jan, *Treue Hunde, „jüdische" Katzen: Haustiere im Nationalsozialismus*, «Tiroler Tageszeitung», 5, 5, 2020, <https://www.tt.com/artikel/30731239/treue-hunde-juedische-katzen-haustiere-im-nationalsozialismus> (10/2022).

Naumann Uwe (Hrsg.), *Die Kinder der Manns. Ein Familienalbum*, Rowohlt, Reinbek 2005.

Neumann Michael, *Eidos. Borchardt zwischen Croce und Warburg*, in Ernst Osterkamp (Hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossenen*, De Gruyter, Berlin 2015, pp. 157-193.

Perrone-Capano Lucia, *Re-visioni della modernità. L'opera di Irmgard Keun*, Artemide, Roma 2019.

Rall Marlene, *Die Zweimonatschrift «Corona» 1930-1943. Versuch einer Monographie*, Dissertation, Tübigen 1973.

Reinhardt Max, *Leben für das Theater: Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, hrsg. von Hugo Fetting, Argon Verlag, Berlin 1989.

Rocca Enrico, *Storia della letteratura tedesca dal 1870 al 1933*, Sansoni, Firenze 1950.

Rocchi Federica, *«Ich blieb in Florenz... und ich habe viel erlebt». Intellettuali ebrei-tedeschi nella Firenze degli anni Trenta*, «Lea – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 10, 2021, pp. 279-297, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-12929.

Röder Werner, Strauss Herbert A. (Hrsgg.), *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933-1945*, Saur, München 1980-1983.

—, *Politik, Wirtschaft, Öffentliches Leben*, Bd. 1, in Idd. (Hrsgg.), *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933-1945*, K.G. Saur, München-New York-London-Paris 1980.

—, *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933-1945*, Saur, München 1999.

Roeck Bernhard, *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*, C. H. Beck, München 2001.

Ruben Margot, *Einleitung*, in Karl Wolfskehl, *Zehn Jahre Exil – Briefe aus Neuseeland 1938-1948*, hrsg. von Margot Ruben, Verlag Lambert-Schneider, Darmstadt-Heidelberg 1959, pp. 11-23.

—, *Karl Wolfskehl Exul Immeritus. Erinnerungen an Neuseeland,* in P.G. Klussmann (Hrsg.), *Karl Wolfskehls Colloquium. Vorträge. Berichte*, Castrum Peregrini Presse, Amsterdam 1983, pp. 45-60.

Sablich Sergio, *Luigi Dallapiccola un musicista europeo,* L'Epos, Palermo 2004.

Savino Enzo, Ventre Daniele, *Lirici greci*, Crocetti, Milano 2021.

Schirokauer Erna, Biografische Aufzeichnungen Erna Schirokauers, Nachlass Arno Schirokauer, Typoskript, Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar.

Schmidt E.A., *Notwehrdichtung: Moderne Jambik von Chénier bis Borchardt*, W. Fink, München 1990.

—, *Rudolf Borchardts Antike. Heroisch-tragische Zeitgenossenschaft in der Moderne*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2006.

Schommers Barbara, Wruck Marlene, *1924-1932 Zwischen Paris und Berlin,* in Dieter Brauer (Hrsg.), *Walter Hasenclever 1890-1940*, Alano Verlag, Aachen 1996, pp. 95-98.

Sechi Maria, *Scrittori di lingua tedesca nell'esilio italiano,* in K. Voigt, *Rifugio precario: artisti e intellettuali tedeschi in Italia 1933-1945*, Catalogo della mostra, versione bilingue, Mazzotta, Milano 1995, pp. 137-140.

—, *Karl Wolfskehl. Exul Immeritus,* in Ead., (a cura di), *Ritratti dell'altro. Figure di ebrei in esilio nella cultura occidentale*, Giuntina, Firenze 1997, pp. 105-124.

Siguan Marisa, *Max Aub: Die Unmöglichkeit einer Rückkehr aus dem Exil,* in Bettina Bannasch, Katja Sarkowsky (Hrsgg.), *Nachexil/Post-exile*, De Gruyter, Berlin 2020, pp. 243-272.

Sommers-Kretschmer Barbara, *Mit einer Komödie gegen die Ns-Diktatur. Walter Hasenclever: Konflikt in Assyrien*, «Jahrbuch der Walter-Hasenclever-Gesellschaft», 10, 2017, pp. 85-102.

Sonino Claudia, *Karl Wolfskehl e il "duplice volto" dell'ebraismo: la problematica ebraico-tedesca nella prospettiva del carteggio dell'esilio,* «Cultura tedesca», 20, 2002, pp. 165-183.

Spagnolo Stiff Anne, *L'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze tra due dittature. Il caso del saggio di Werner Haftmann per la visita del Führer*, in Luca Brogioni, G.M. Manetti (a cura di), *La primavera violentata. 9 Maggio 1938*, Servizio Biblioteche P.O. Archivi e collezioni librarie storiche, Firenze, pp. 77-88.

Spalek J.M., Strelka Joseph, (Hrsgg.), *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933 – New York*, Bd. 2, Franke Verlag, Bern, 1989.

Spies Bernhard, *Die Komödie in der deutschsprachigen Literatur des Exils*, Königshausen und Neumann, Berlin 1997.

—, *Konstrutionen nationaler Identität(en)*, in Bettina Bannasch, Gerhild Rochus (Hrsgg.), *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, De Gruyter, Berlin 2013, pp. 75-96.

Spreitzer Christa, *From Expressionism to Exile. The Works of Walter Hasenclever (1890-1940)*, Camden House, Rochester 1999.

Sprengel Peter, *Rudolf Borchardt: der Herr der Worte. Eine Biographie*, Beck, München 2015.

—, *Reden in Rom 1933/1934: Gerhart Hauptmann und Rudolf Borchardt im Schnittpunkt von Kulturaustausch und Politik*, mit einer Briefdokumentation, «Germanisch-romanische Monatsschrift», 68, 4, 2018, pp. 405-427.

Stauff Philipp, *Semi-Kürschner*, in Erich Ekkehard (Hrsg.), *Lexikon der Juden*, Bd. 2, Bodum Verlag, Erfurt 1929.

Steinecke Hartmut, *Heinrich Heine im Dritten Reich und im Exil*, Schöning, Würzburg 2016.

Tecchi Bonaventura, *Scrittori tedeschi moderni*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1959.

Teicher Anna, *Da discriminati a rifugiati: gli studiosi ebrei stranieri dell'Ateneo di Firenze*, in Patrizia Guarnieri (a cura di), *L'emigrazione intellettuale dall'Italia fascista. Studenti e studiosi ebrei dell'Università di Firenze in fuga all'estero*, Firenze University Press, Firenze 2019, pp. 41-56, doi: 10.36253/978-88-6453-874-7.

Thielking Sigried, *Roman*, in Claus-Dieter Krohn *et al.* (Hrsgg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Primus Verlag, Darmstadt 1998, pp. 1072-1087.

Tosi Renzo, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, BUR, Milano 2017.

Trapp Frithjof *et al.* (Hrsgg.), *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945*, Bd. 2, Saur, München 1999.

Ubbens Irmtraud, *«Aus meiner Sprache verbannt». Der Journalist und Schriftsteller Moritz Goldstein im Exil*, De Gruyter, Berlin 2002.

—, *Das Landschulheim Florenz*, in Claus-Dieter Krohn (Hrsg.), *Kindheit und Jugend im Exil. Ein Generationenthema*, Bd. 24, Edition text + kritik, München 2006, pp. 117-134.

Ullstein Hermann, *The Rise and Fall of the House of Ullstein*, Simon & Schuster, New York 1943.

Ulrich Ott, *Die Jamben als politische Dichtung*, in Kai Kauffmann (Hrsg.), *Dichterische Politik*, Lang, Bern-New York 2002, pp. 147-161.

Vitale Chiara, *Artiste tedesche a Firenze attorno a Villa Romana*, in M.C. Mocali, Claudia Vitale (a cura di), *Cultura tedesca a Firenze. Scrittrici e artiste tra Otto e Novecento*, Le Lettere, Firenze 2005, pp. 235-247.

Vivarelli Vivetta, *Il pulpito di Nicola Pisano. Borchardt, Nietzsche e la traduzione come metafora stilistica*, in Paolo D'Iorio, M.C. Fornari, Luca Lupo *et al.* (a cura di), *Prospettive. Omaggio a Giuliano Campioni*, Edizioni ETS, Pisa 2015, pp. 397-501.
—, *Prefazione*, in Rudolf Borchardt, *Virgilio*, a cura di G.B. Conte, Vivetta Vivarelli, trad. di Marianello Marianelli, Edizioni della Normale, Pisa 2015, pp. 65-83.
Voigt Klaus, *Italien*, in Claus-Dieter Krohn, Patrick von zur Mühlen, Paul Gerhard, *et al.* (Hrsgg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Primus Verlag, Darmstadt 1988, pp. 275-279.
—, *Zuflucht auf Widerruf*, Bd. 1, Klett-Cotta, Stuttgart 1989, 2 Bde. Trad. di Loredana Melissari, *Il rifugio precario: gli esuli in Italia dal 1933 al 1945*, La Nuova Italia, Firenze 1993.
—, (Hrsg.), R*ifugio precario. Artisti e intellettuali tedeschi in Italia (1933-1945)*, Catalogo della mostra, versione bilingue, Mazzotta, Milano 1995.
Voigt Manfred, *Die „Kunstwart-Debatte" – Kontroversen um Assimilation und Kulturzionismus*, in H.O. Horch (Hrsg.), *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 122-134.
Voit Friedrich (Hrsg.), *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*, Wallstein Verlag, Göttingen 2005.
—, *Eine Wiederbegegnung im neuseelaendischen Exil. Der Briefwechsel von Karl Wolfskehl mit Otti und Paul Binswanger (1939-1948)*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2014.
—, «Der Geist ist heimatlos geworden». *Geheimes Deutschland im Exil*, in Davide Di Maio, Gabriella Pelloni (Hrsgg.), *Jude, Christ und Wüstensohn. Studien zum Werk Karl Wolfskehls*, Hentrich & Hentrich, Leipzig 2019, pp. 73-94.
Wall Renate, *Verbrannt, verboten, vergessen. Kleines Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1933 bis 1944,* Pahl Rugenstein, Köln 1988.
Winckler Lutz, *Exilliteratur und Literaturgeschichte – Kanonisierungsprozesse*, in Bettina Bannasch, Gerhild Rochus (Hrsgg.), *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, De Gruyter, Berlin 2013, pp. 171-202.
Zatelli Ida, *Umberto e Nathan Cassuto*, in P.L. Ballini (a cura di), *Fiorentini del Novecento*, vol. 3, Edizioni Polistampa, Firenze 2004, pp. 73-93.
—, *Umberto Moshe David Cassuto e la cattedra fiorentina di Lingua e Letteratura Ebraica*, in Roberto Bonfil (ed.), *Umberto Moshe David Cassuto. Italia,* The Hebrew University Magness Press Kedem, Jerusalem 2007, pp. 43-56.
—, *Umberto Moshè David Cassuto e l'eredità fiorentina*, in A.M. Piattelli, Alexander Rofé (a cura di), *Umberto Cassuto maestro di Bibbia nel Paese della Bibbia*, «La Rassegna mensile di Israel», 82, 2-3, 2016, pp. 107-116, <https://www.jstor.org/stable/26660265> (10/2022).
Zeller Bernhard (Hrsg.), *Rudolf Borchardt, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder, Eine Ausstellung des Deutschen Literaturachivs im Schiller Nationalmuseum*, Marbach am Neckar, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1978.
Zeller Bernhard, Volke Werner (Hrsgg.), *Buchkunst und Dichtung: zur Geschichte der Bremer Presse und der Corona, Texte und Dokumente*, Bayerische Akademie der Schönen Künste, München 1966.
Zittel Claus, *Zum Paradox der dionysischen Form: Nietzsche – Borchardt – Adorno. Rudolf Borchardt und Friedrich Nietzsche*, in Christian Benne, Dieter Burdorf (Hrsgg.), *Schreiben und Denken im Zeichen der Philologie*, De Gruyter, Berlin 2017, pp. 153-190.
Zweig Arnold, *Bilanz der deutschen Judenheit 1933. Ein Versuch*, Aufbau Verlag, Berlin 2006.

Indice dei nomi

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Federica Rocchi, *«Auf Wiedersehen in Florenz!». Voci di ebrei tedeschi dall'Italia*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0026-4, DOI 10.36253/979-12-215-0026-4

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA: COLLANA, RIVISTE E LABORATORIO

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati finanziati dal
Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia
(e dai precedenti Dipartimenti in esso confluiti),
prodotti dal Laboratorio editoriale Open Access e
pubblicati dalla Firenze University Press*

Volumi ad accesso aperto
(<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una* Belle Époque, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofilica, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della* Jahrhundertwende, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)

Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)

Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)

Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)

Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)

Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano,* 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)

Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)

Valentina Vannucci, *Letture anti-canoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di* Mab's Daughters, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)

Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticisimo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)

Lorenzo Orlandini, The relentless body*. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la* noluntas *schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)

Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci. Lettere a Tiziano Minarelli*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)

Valentina Milli, *«Truth is an odd number». La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)

Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)

Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)

Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)

Lena Dal Pozzo (ed.), *New Information Subjects in L2 Acquisition: Evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)

Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)

Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)

Ilaria Natali, *«Remov'd from Human Eyes»: Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)

Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)

Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)

Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)

Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)

Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)

Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)

Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)

Diego Salvadori, *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)

Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)

Michela Landi, *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)

Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)

Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)

Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)

Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)

Simone Rebora, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)

Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)

Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)

Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)

Oreste Macrí, Giacinto Spagnoletti, *«Si risponde lavorando». Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)

Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)

Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)

Ioana Both, Angela Tarantino (a cura di / realizată de), *Cronologia della letteratura rumena moderna (1780-1914) / Cronologia literaturii române moderne (1780-1914)*, 2019 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 213)

Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Leproni (a cura di), *"Still Blundering into Sense". Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)

Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), *"Granito e arcobaleno". Forme e modi della scrittura auto/biografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)

Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)

Sara Congregati (a cura di), *La* Götterlehre *di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)

Gabriele Bacherini, *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il* cut-up *di Burroughs e la* pop art *negli anni Sessanta e Settanta*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 54)
Inmaculada Solís García y Francisco Matte Bon, *Introducción a la gramática metaoperacional*, 2020 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 216)
Barbara Innocenti, Marco Lombardi, Josiane Tourres (a cura di), *In viaggio per il Congresso di Vienna: lettere di Daniello Berlinghieri a Anna Martini, con un percorso tra le fonti archivistiche in appendice*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)
Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di). *Il* graphic novel. *Un* crossover *per la modernità*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)
Tina Maraucci, *Leggere Istambul: Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 57)
Valentina Fiume, *Codici dell'anima: Itinerari tra mistica, filosofia e poesia*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 58)
Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di). *Firenze per Claudio Magris*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 59)
Emma Margaret Linford, *"Texte des Versuchens": un'analisi della raccolta di collages* Und. Überhaupt. Stop. *di Marlene Streeruwitz*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 60)
Adelia Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia: con testimonianze sull'autrice*, a cura di Enza Biagini, Anna Dolfi, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 61)
Annalisa Martelli, *«The good comic novel»: la narrativa comica di Henry Fielding e l'importanza dell'esempio cervantino*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 62)
Sara Svolacchia, *Jacqueline Risset. Scritture dell'istante*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 63)
Benno Geiger, *Poesie scelte: introduzione e traduzione con testo a fronte*, a cura di Diana Battisti, Marco Meli, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 64)
Gavilli Ruben, Ljósvetninga saga / Saga degli abitanti di Ljósavatn, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 65)
Samuele Grassi, Brian Zuccala (eds), *Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons: Offerings for Annamaria Pagliaro*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 66)
Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 67)
Cheti Traini, *L'URSS dentro e fuori. La narrazione italiana del mondo sovietico*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 68)
Francesco Algarotti, *Lettere di Polianzio ad Ermogene intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro*, a cura di Martina Romanelli, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 69)

Riviste ad accesso aperto
(<http://www.fupress.com/riviste>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
«LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484x
«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

Biblioteca di Studi di Filologia Moderna

«Auf Wiedersehen in Florenz!» Voci di ebrei tedeschi dall'Italia presenta uno spaccato della *Exilliteratur* tedesca i cui protagonisti emigrarono a Firenze dopo l'avvento del nazionalsocialismo. Oltre a ricostruire il contesto della città negli anni 1933-1938, il volume esplora anche la produzione di alcuni autori e autrici dell'esilio, protagonisti del fervente clima culturale che si diffuse a Firenze grazie all'intersezione tra le culture tedesca, ebraica e italiana. Tra gli esponenti di questo contesto letterario, vi è un gruppo di autori che compare nella sezione dedicata alla scrittura in esilio (Alice Berend, Rudolf Borchardt, Karl Wolfskehl e Walter Hasenclever) mentre un altro gruppo compone, invece, il nucleo del post-esilio (Max Krell, Monika Mann, Otti Binswanger-Lilienthal e Georg Strauss).

FEDERICA ROCCHI ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Letterature Moderne e Comparate presso l'Università degli Studi di Perugia ed è assegnista dell'Università di Firenze, dove porta avanti un progetto sull'esilio degli ebrei tedeschi in Italia negli anni Trenta. Fra i suoi interessi di ricerca vi sono il teatro popolare austriaco (Rocchi 2016 e 2018), il rapporto tra cultura mitteleuropea ed ebraismo e la *Exilliteratur* di lingua tedesca in Italia («Lea» 10, 2021).

ISSN 2420-8361 (online)
ISBN 979-12-215-0026-4 (PDF)
ISBN 979-12-215-0027-1 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0026-4